Biblioteca de artă

Teoria și filozofia artei

arta și frumosul în estetica medievală

Toate culturile au avut o concepție despre frumos și artă, dar nu s-au referit la ele în termeni de „estetică" – întrucât acest concept a luat naștere în Europa secolului al XVIII-lea. De aceea multe lucrări ale esteticii au vizat prea puțin în vedere teoriile despre frumos și artă elaborate înaintea acestei date.

De peste cincizeci de ani, atitudinea istoricilor s-a schimbat. Evul Mediu a fost redescoperit ca o epocă plină de speculații fascinante privind frumosul, plăcerea estetică, gustul, frumosul natural și artistic, raporturile dintre artă și celelalte activități umane.

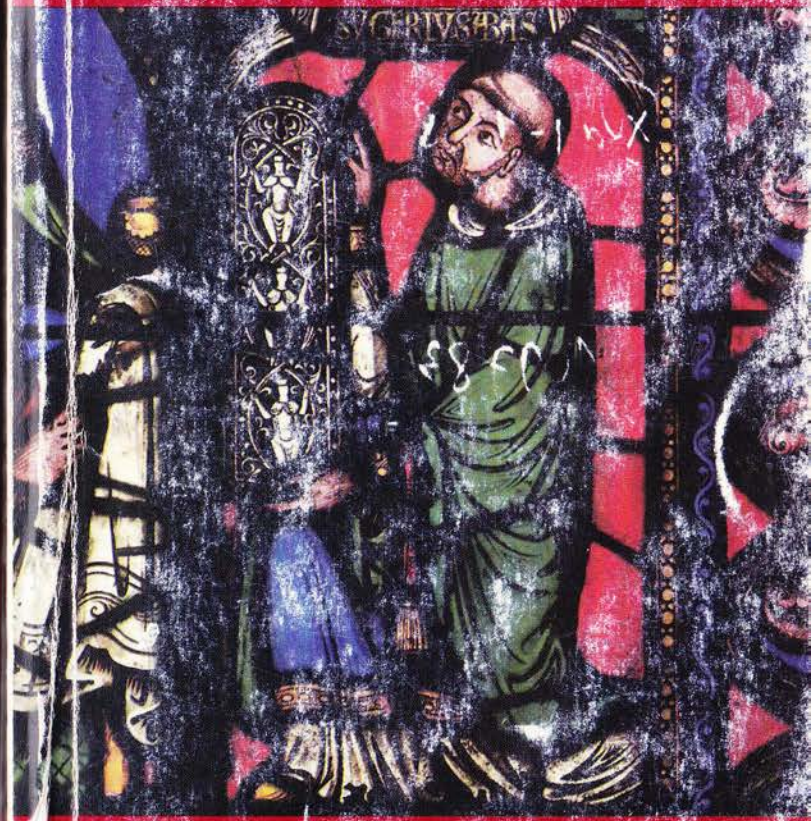
În acest volum, renumitul gânditor și semiotician italian reface, într-un mod accesibil, etapele unei dezbateri care, începând de la Patristică, străbătând Evul Mediu timpuriu și până în zorii Renașterii, prezintă aspecte dramatice și captivante ce ne permit să înțelegem mai bine mentalitatea, gustul, dispozițiile omului medieval.

ISBN 973-33-0392-5

Umberto Eco

XV-1338
109783

arta și frumosul în estetica medievală



Editura Meridiane

UMBERTO ECO
Arte e bellezza nell'estetica medievale
© R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A. – Milano
1-a ed. Bompiani, 1987

© Editura Meridiane, 1999
pentru prezenta versiune românească

ISBN - 973-33-0392-5

Umberto Eco

arta și frumosul în estetica medievală

Traducere din limba italiană de
CEZAR RADU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1999

Biblioteca
10783

Pe copertă:

Vitraliul Arborelui lui Ieseu
(detaliu) *Suger*
Abația regală de la Saint-Denis
mijlocul secolului al XII-lea

I
INTRODUCERE

Cartea aceasta este un compendiu de istorie a teoriilor estetice elaborate de cultura Evului Mediu latin, între secolele al VI-lea și al XV-lea ale erei noastre. Dar aceasta-i o definire ai cărei termeni trebuie, la rândul lor, să fie definiți.

Sumar. Nu este vorba de o cercetare cu pretenții de originalitate, ci de o rezumare și sistematizare a cercetărilor anterioare, între care și aceea întreprinsă de însuși autorul prezentului volum, în studiul referitor la problema estetică în opera lui Toma d'Aquino (1956). Îndeosebi trebuie spus că un astfel de compendiu nici măcar nu s-ar fi putut imagina dacă nu ar fi fost publicate în 1946 două lucrări fundamentale: *Études d'esthétique médiévale* a lui Edgard de Bruyne și culegerea de texte privind metafizica frumosului, alcătuită de D. H. Pouillon. Cred că se poate afirma fără grijă că tot ceea ce s-a scris înainte de aceste două contribuții este incomplet și tot ce s-a scris ulterior este tributar acestora[1].

Fiind un compendiu, cartea de față își propune să fie accesibilă și celui care nu este specialist în filozofia

1. Firește că în acești ultimi 40 de ani multe dintre textele, pe care Pouillon și De Bruyne le citiseră în manuscris sau în ediții imperfecte, au fost publicate în ediții critice, ieșind totodată la iveală și alte texte. Pe de altă parte, e trist că de multă vreme cel puțin *Études* nu mai sunt de găsit. Poate că se mai găsește încă în comerț traducerea spaniolă, publicată în 1958 de Editorial Gredos, din Madrid. De Bruyne publicase în 1947 o antologie din opera sa majoră, sub titlul *L'Esthétique du moyen âge*: dar această lucrare are un neajuns: conține, cu unele excepții, referiri doar la opera majoră, nu și la surse.

medievală sau în istoria esteticii. În acest scop, toate citatele latine – și sunt multe – dacă sunt concise, sunt imediat parafrazate, iar dacă sunt lungi, atunci sunt urmate de traducerea lor în italiană[2].

Istorie. Compendiu de istorie, nu de teorie. După cum va și deveni evident către sfârșit, scopul acestei cărți este acela de a oferi o imagine a unei epoci, nu o contribuție filozofică la definirea contemporană a esteticii, la definirea problemelor ei și a soluțiilor respective. Precizarea ar trebui să ajungă și ar ajunge dacă aceasta ar fi o istorie a esteticii clasice sau a esteticii barocului. Dar întrucât filozofia medievală a fost, încă din secolul trecut, obiect al unei reactualizări care a urmărit să o prezinte drept *philosophia perennis*, orice discurs pe această temă trebuie întotdeauna să-și clarifice temeinic propriile sale presupoziții filozofice. Să mă explic: acest studiu asupra esteticii medievale are aceleași țeluri de comprehensiune a unei epoci istorice pe care le-ar putea avea un studiu despre estetica greacă sau despre estetica barocului. Firește că cineva se decide să studieze o epocă pentru că o găsește interesantă și consideră că merită strădania de a o înțelege mai bine.

Istoria teoriilor estetice. Tocmai pentru că este vorba de un compendiu istoric, nu se intenționează redefinirea,

2. Prima versiune a acestui text a apărut sub titlul „Sviluppo dell'estetica medievale", în primul dintre cele patru volume (de diverși autori) *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959. În acea versiune textele latinești nu erau traduse. Dar aceasta nu este singura diferență. Textul editat de Marzorati fusese gândit și scris cu treizeci de ani în urmă. Eu îl consideram de-acum depășit, în primul rând din cauza bibliografiei, și am fost nevoit să-l revizuiesc pentru o nouă ediție, în engleză (*Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven și Londra, Yale University Press,1986). Primirea de care s-a bucurat, inclusiv din partea cititorilor nespecialiști, m-a convins să-l republic în forma aceasta. A fost modificat mult în ceea ce privește stilul și au fost operate reformulări pentru o mai mare accesibilitate. S-au făcut eforturi pentru aducerea la zi a bibliografiei (depășind cadrul contribuțiilor de strictă specialitate, dând prioritate lucrărilor de largă accesibilitate). Au fost reverificate multe surse, au fost adăugate unele paragrafe, în special în capitolul despre simbolism și alegorie și în cel referitor la doctrinele artistice. Întregul capitol XII este în esență inedit. În vreme ce răspunderile în plan teoretic îmi revin mie, munca de aducere la zi în plan tehnic a textului (însoțită de substanțiale critici și obiecții) se datorește colaborării lui Costantino Marmo, fără de care nu aș fi avut curajul să iau din nou în mână textul originar. Sunt, firește, îndatorat și tuturor celor – citați în bibliografie – care, din ceea ce știu, au scris despre aceeași temă după 1959.

în termeni acceptabili și astăzi, a ceea ce este o teorie estetică. S-a plecat de la o accepțiune mai cuprinzătoare a termenului, care ține seama de toate cazurile în care o teorie s-a înfățișat sau a fost recunoscută ca fiind estetică. Vom considera deci drept teorie estetică orice discurs care, învederând o oarecare intenție sistematică și punând în joc concepte filozofice, se ocupă de fenomene care privesc frumosul, arta și condițiile de zămislire și de apreciere a operelor de artă, privesc raporturile dintre artă și alte activități și dintre artă și morală, privesc misiunea artistului, noțiunile de agreabil, ornamental, stil, privesc judecățile de gust, precum și critica acestor judecăți, ca și teoriile și practicile interpretării textelor, verbale și nonverbale, adică problema hermeneutică, deoarece aceasta se încrucișează cu chestiunile anterioare, chiar dacă problema menționată nu privește – cum se întâmpla îndeosebi în Evul Mediu – doar fenomenele denumite estetice.

La urma urmei, decât să se demareze cu o definiție la zi a esteticii și apoi să se verifice dacă aceasta este valabilă pentru o epocă din trecut (procedare care a și dat naștere unor istorii ale esteticii foarte proaste), mai bine să se pornească cu o definiție cât se poate de sincretică și de permisivă, iar apoi să se vadă ce și cum. Cu atari intenții – și procedând la fel cum au făcut și alți cercetători – s-a căutat pe cât a fost cu putință ca lucrările cu caracter strict teoretic să fie puse laolaltă cu acele texte care – chiar dacă au fost scrise fără preocupări sistematice (ca, de pildă, observațiile autorilor de precepte retorice, paginile misticilor, ale colecționarilor de artă, educatorilor, autorilor de enciclopedii sau ale interpreților Sfintei Scripturi) – reflectă sau influențează ideile filozofice ale epocii. Tot așa cum, în limitele posibilului și fără intenții exhaustive, s-a încercat extrapolarea unor idei estetice subiacente din aspectele vieții cotidiene și din însăși evoluția formelor și tehnicilor artistice.

Evul Mediu latin. Lucrările teoretice, filozofice sau teologice din Evul Mediu au fost elaborate în latină, de limbă latină fiind și Evul Mediu scolastic. Când se începe desfășurarea discursului teoretic în italiană, în pofida datărilor suntem deja în afara Evului Mediu, cel puțin în bună parte. Prezentul compendiu are în vedere concepțiile estetice aparținând neîndoielnic Evului Mediu latin și nu ia în considerare decât în treacăt ideile poeziei trubadurilor, ale poeților „dulcelui stil nou", ale

lui Dante (chiar dacă în cazul lui Dante au fost făcute substanțiale excepții, în special în ultimul capitol), ca să nu mai vorbim despre cei care vin după el. Aș observa că noi, în Italia, suntem deprinși să-i plasăm în Evul Mediu pe Dante, Petrarca și Boccaccio, în așteptarea descoperirii Americii de către Columb, pe când în multe țări se vorbește deja, cu privire la acești autori, de începutul Renașterii. Pe de altă parte, în compensație, cei care vorbesc de Renaștere cu referire la Petrarca, vorbesc și despre amurgul Evului Mediu cu referire la secolul al XV-lea burgund, flamand și german, adică la contemporanii lui Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti și Aldo Manuzio.

Pe de altă parte, chiar conceptul de „Ev Mediu" este foarte greu de definit și însăși etimologia clară a expresiei ne spune cum a fost el inventat pentru a adăposti vreo zece veacuri cărora nimeni nu izbutea să le găsească locul, căci se aflau la jumătatea drumului dintre două epoci „excelente", una de care oamenii începeau deja să fie foarte mândri și alta față de care deveniseră foarte nostalgici.

Printre preanumeroasele acuze care au fost aduse acestei epoci fără identitate (în afară de aceea de a fi evul „de mijloc") era chiar și aceea de a nu fi avut sensibilitate estetică. Nu o să discutăm acum chestiunea întrucât capitolele care urmează servesc tocmai la corectarea acestei false impresii, iar capitolul de încheiere va arăta că înspre veacul al XV-lea sensibilitatea estetică se transformase deja atât de profund, încât faptul explică – dacă nu chiar justifică – uitarea care a căzut peste estetica medievală. Dar noțiunea de Evul Mediu este descumpănitoare și din alte motive.

Cum să reunești sub aceeași etichetă o serie de secole atât de diverse, pe de o parte acelea dintre căderea Imperiului Roman și restructurarea carolingiană, în care Europa traversează cea mai înspăimântătoare criză politică, religioasă, demografică, agricolă, urbană, lingvistică (și lista ar putea continua) din întreaga sa istorie, iar pe de altă parte secolele renașterii de după anul O Mie, secole în legătură cu care s-a vorbit de prima revoluție industrială, secole în care se nasc limbile și națiunile moderne, democrația comunală, băncile, cambia și partida dublă, în care se revoluționează sistemele de tractare, de transport terestru și maritim, tehnicile agricole, procedeele artizanale, se inventează busola,

bolta ogivală și spre sfârșit praful de pușcă și tiparul? Cum să pui laolată secole în care arabii traduc pe Aristotel și se ocupă de medicină și astronomie, în timp ce la est de Spania, chiar dacă au fost depășite veacurile „barbare", totuși Europa nu se putea mândri cu cultura ei.

Totuși, dacă se poate spune așa, greșeala de a fi „înfășat" fără discriminare zece secole și ceva de cultură medievală – care alesese sau fusese obligată să aleagă latina drept *lingua franca*, textul biblic drept carte de căpătâi și tradiția patristică drept unică mărturie de cultură clasică – se resimte în comentarea comentariilor și în citarea de expresii celebre, cu aerul că nu se spune niciodată nimic nou. Nu e adevărat, cultura medievală are simțul inovației, dar se silește să o ascundă sub învelișurile repetării (contrar culturii moderne care simulează inovarea și atunci când repetă).

Obositoarea experiență de a sesiza când se spune ceva nou, acolo unde medievalul se dă de ceasul morții să ne convingă că n-a făcut altceva decât să spună ceea ce deja fusese spus, o suportă și cel preocupat de ideile estetice. Pentru a o face mai puțin obositoare, cel puțin pentru cititorul prezentului compendiu, acesta este structurat pe probleme, nu pe medalioane individuale de autori. Creionarea de medalioane implică riscul de a crede că fiecare gânditor, întrucât utilizează aceiași termeni și aceleași formulări ca și predecesorii săi, continuă să repete același lucru (iar pentru a înțelege că se întâmplă exact contrariul, ar trebui să se reconstruiască sistemele, fiecare în parte, unul câte unul). În schimb, procedând pe probleme, este mai ușor – în limitele unei rapide cavalcade, în care sunt alocate mai puțin de două sute de pagini pentru aproximativ zece secole – să se urmărească drumul anumitor formule și să se dezvăluie cum acestea își modifică semnificația – adesea pe nesimțite, uneori într-o manieră destul de evidentă – astfel încât ne dăm seama că o expresie foarte uzată ca, de pildă, vocabula *forma*, era folosită la început pentru a indica ceea ce se vede la suprafață, iar la sfârșit pentru a indica ceea ce se ascunde în profunzime.

De aceea, și atunci când se recunoaște faptul că anumite probleme și anumite soluții au rămas nedenaturate, este preferabil de regulă să se pună accentul pe momentele de dezvoltare, de transformare, cu riscul de a cădea în acel viciu istoriografic (pe care ne vom permite

să-l criticăm în paginile de încheiere) care constă în a crede că gândirea estetică medievală evoluează „ameliorându-se". Desigur că estetica medievală a suferit un proces de maturizare, ținând seamă de faptul că ea pleacă de la citarea mai curând necritică a unor idei recepționate indirect din lumea greco-romană, ajungând să se organizeze în cuprinsul acelor capodopere de sistematică rigoare, care sunt *summae*-le din secolul al XIII-lea. Dar dacă Isidor din Sevilla ne face să surâdem cu etimologiile lui fanteziste, iar William Ockham în schimb ne forțează să interpretăm o gândire plină de subtilități formale care-i mai pun încă la încercare pe logicienii din vremea noastră, asta nu înseamnă că Boethius a fost mai puțin ascuțit la minte decât Duns Scotus, chiar dacă a trăit cu circa opt secole mai devreme.

Istoria pe care ne apucăm s-o urmărim este complexă, este alcătuită din permanențe și fracturi. Este o istorie alcătuită în mare măsură din permanențe, pentru că neîndoielnic Evul Mediu este o epocă a autorilor care se copiau în lanț, fără a se cita, precum și pentru că într-o epocă a culturii manuscrise – cu manuscrise greu accesibile – copierea acestora era unicul mijloc de a face posibilă circulația ideilor. Nimeni nu se gândea că aceasta ar constitui o infracțiune; trecând din copie în copie, adesea nimeni nu mai știa cui îi revine paternitatea unei formulări și, la urma urmei, se considera că dacă o idee este adevărată, ea aparține tuturor.

Dar istoria în cauză conține și lovituri de teatru. Nu numai lovituri de mare răsunet precum *cogito*-ul cartezian. Maritain a observat că abia o dată cu Descartes un gânditor se prezintă pe sine ca „un debutant absolut", iar după Descartes orice gânditor va încerca să debuteze, la rândul său, pe o scenă încă neumblată. Medievalii nu erau așa de teatrali, gândeau că originalitatea este păcatul trufiei (iar pe de altă parte, a pune sub semnul întrebării tradiția oficială implica pe vremea aceea anumite riscuri, nu doar academice). Dar chiar și medievalii (o vom dezvălui doar celor care nu o știu încă) erau capabili de idei năstrușnice și izbucniri de geniu.

II
SENSIBILITATEA ESTETICĂ MEDIEVALĂ

1. Preocupările estetice ale medievalilor

Evul Mediu a dedus o mare parte dintre problemele sale estetice din Antichitatea clasică, dar a conferit unor astfel de teme o nouă semnificație, integrându-le în felul de a simți omul, lumea și divinitatea tipic viziunii creștine. Unele categorii le-a desprins din tradiția biblică și patristică, dar s-a străduit să le integreze în temele filozofice propuse de o nouă conștiință sistematică. Prin urmare și-a desfășurat propria reflecție estetică pe un plan de indiscutabilă originalitate. Cu toate acestea, anumite teme, probleme și soluții ar putea fi înțelese și ca un depozit de vorbe, asumat prin forța tradiției, lipsit de rezonanțe efective, atât în sufletele autorilor, cât și în cele ale cititorilor. S-a observat că, în fond, în discutarea problemelor estetice și în propunerea de norme privind creația artistică, Antichitatea clasică ținea privirea îndreptată spre natură, pe când în abordarea acelorași teme medievalii o atinteau către Antichitatea clasică; dintr-un anume punct de vedere, cultura medievală în ansamblu este efectiv mai mult un comentariu al tradiției culturale, decât o reflecție asupra realității.

Dar aceasta nu a istovit poziția critică a omului medieval: pe lângă cultul conceptelor transmise ca depozit de adevăr și înțelepciune, pe lângă modul de a privi natura ca pe o reflectare a transcendenței, ca obstacol și dificultate, este vie în sensibilitatea epocii o spontană solicitudine față de realitatea sensibilă în toate aspectele ei, inclusiv cel al capacității sale de a produce desfătare estetică.

O dată recunoscută prezența acestei reactivități spontane în fața frumuseții naturii și a operelor de artă (chiar

dacă este o reactivitate solicitată de stimuli doctrinari, dar care merge dincolo de faptul livresc sec), avem garanția că atunci când filozoful medieval vorbește despre frumos, el nu înțelege doar un concept abstract, ci pleacă de la experiențe concrete.

Este evident că în Evul Mediu există o concepție despre un frumos pur inteligibil, al armoniei morale, al splendorii metafizice, precum și că noi putem înțelege acest mod de a simți numai dacă pătrundem cu multă afecțiune în mentalitatea și sensibilitatea acelei epoci. În legătură cu asta Curtius (1948, 12.3) afirmă că

> atunci când Scolastica vorbește de frumos, ea are în vedere un atribut al lui Dumnezeu. Metafizica frumosului (de ex. la Plotin) și teoria artei nu au absolut nimic comun. Omul „modern" supraapreciază fără măsură arta pentru că a pierdut simțul frumosului inteligibil, pe care îl aveau neoplatonismul și Evul Mediu... Este vorba de un frumos de care estetica habar n-are.

Dar atari afirmații nu trebuie nicidecum să limiteze interesul nostru pentru aceste reflecții. De fapt și înainte de toate, chiar experiența frumosului inteligibil constituia o realitate morală și psihologică pentru omul Evului Mediu, iar cultura epocii ar rămâne nesatisfăcător înțeleasă dacă ar fi nesocotit acest factor; în al doilea rând, extinzând interesul estetic la domeniul frumosului nonsensibil, medievalii elaborau în același timp – prin analogie, prin comparații explicite sau implicite – o serie de opinii despre frumosul sensibil, despre frumusețea lucrurilor din natură și cea a artei. Domeniul interesului estetic al medievalilor era mai extins decât al nostru, iar preocuparea lor pentru frumusețea lucrurilor era adesea stimulată de înțelegerea frumosului ca un dat metafizic; dar exista și gustul omului obișnuit, al artistului și al amatorului de obiecte de artă, energic orientat către aspectele sensibile. Sistemele doctrinare căutau să justifice și să dirijeze acest gust – documentat pe multe căi – astfel încât preocuparea pentru sensibil să nu copleșească niciodată aspirația către spiritual. Alcuin admite că e mai ușor să iubești „obiecte aspectuoase, savoarea dulce, sunetele suave", decât să-l iubești pe Dumnezeu (vezi *De rhetorica*, în Halm 1863, p. 550). Dar dacă ne desfătăm cu aceste lucruri cu scopul de a-l iubi și mai mult pe Dumnezeu, atunci vom putea să satisfacem și

înclinația pentru *amor ornamenti*, biserici somptuoase, bel canto și pentru muzică frumoasă.

Considerarea Evului Mediu drept o epocă de negare moralistă a frumosului sensibil indică, pe lângă superficiala cunoaștere a textelor, și o fundamentală neînțelegere a mentalității medievale. Un exemplu edificator îl poate furniza chiar observarea atitudinii manifestate față de frumos de către mistici și rigoriști. Moraliștii și asceții din toată lumea nu sunt desigur indivizi care să nu ia seama la atracția bucuriilor pământești; ba chiar ei simt atari ispite mai intens ca alții și tocmai pe această opoziție între reactivitatea la pământesc și aspirația către supranatural se întemeiază drama disciplinei ascetice. Apoi, când însă o astfel de disciplină și-a atins țelul, atunci misticul și ascetul găsesc în pacea simțurilor ținute în frâu posibilitatea de a privi cu seninătate lucrurile din care-i făcută lumea; și le pot judeca cu o indulgență pe care febra luptei ascetice le-o bloca. Dar rigorismul și mistica medievală ne oferă numeroase exemple din aceste două atitudini psihologice, iar împreună cu ele o serie de documente extrem de interesante asupra sensibilității curente.

2. Misticii

E cunoscută polemica purtată de cistercieni și cartusieni, mai cu seamă în secolul al XII-lea, împotriva luxului și a folosirii mijloacelor figurative în decorarea bisericilor: mătase, aur, argint, vitralii colorate, sculpturi, picturi, covoare sunt răspicat înlăturate de statutul cistercian (Guigo, *Annales*, PL 153, col. 655 s.urm.). Sfântul Bernard, Alexander Neckham, Hugues de Fouilloi se năpustesc cu înverșunare contra acestor *superfluitates* care distrag pe credincioși de la cucernicie și de la adâncirea în rugăciune. Dar în toate aceste incriminări frumusețea și plăcuta expresivitate a ornamentelor nu sunt niciodată negate; dimpotrivă, sunt combătute tocmai pentru că li se recunoaște irezistibila atractivitate, care nu se poate împăca cu cerințele locului sacru.

Hugues de Fouilloi vorbește în legătură cu aceasta despre *mira sed perversa delectatio*, despre o plăcere minunată și perversă. Utilizarea lui *perversa* este dictată, ca la toți rigoriștii, de rațiuni morale și sociale; adică se pune întrebarea dacă trebuie să se decoreze somptuos o

biserică, în timp ce copiii Domnului trăiesc în mizerie. Dar *mira* exprimă o indiscutabilă încuviințare a calităților estetice ale ornamentației.

Sfântul Bernard ne confirmă această atitudine sufletească, deschisă la frumusețile lumii în general, atunci când explică la ce au renunțat călugării părăsind cele lumești:

> *Nos vero qui iam de populo eximus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...*
>
> Noi, călugării, care suntem de-acum încolo plecați dintre oameni, noi care pentru Cristos am părăsit tot ceea ce e de preț și amăgitor în lume, noi care pentru a-l câștiga pe Cristos am socotit drept spurcat tot ceea ce irradiază frumusețe, ce mângâie urechea cu dulceața sunetelor, tot ceea ce are miros suav, gust delicios, ce place la pipăit, pe scurt, tot ceea ce mângâie trupul...
> (*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, coll. 914-915; tr. it. p. 209).

Nu e unul care să nu trăiască, fie și în furia respingerii sau în incriminarea finală, un viu sentiment al lucrurilor refuzate și o undă de regret. Dar există o altă pagină în aceeași *Apologia ad Guillelmum* care constituie o și mai explicită mărturie de sensibilitate estetică. Lansându-se împotriva templelor prea vaste și prea bogate în sculpturi, Sfântul Bernard ne furnizează o imagine a bisericii stil Cluny și a sculpturii romanice, care constituie un model de critică descriptivă; și în ilustrarea a ceea ce blamează, ne demonstrează cât de paradoxală era indignarea acestui om, care reușea totuși să analizeze cu atâta finețe ceea ce nu voia să vadă. Pentru început este dezvoltată polemica împotriva dimensiunilor excesive ale edificiilor:

> *Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.*
>
> Las deoparte înălțimile imense ale oratoriilor, lungimile nemăsurate, lățimile disproporționate, superbele împodobiri, picturile ciudate care – abătând asupra lor privirea

> credincioșilor – le stânjenesc evlavia și îmi evocă oarecum anticul ritual al iudeilor.
> (PL 182, col. 914; tr. it. pp. 207-209)

Atâtea bogății nu au fost oare puse în joc ca să atragă altele și să încurajeze donațiile pentru biserici?

> *Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.*
>
> Ochii sunt frapați de relicvele acoperite de aur și în același timp din pungi ies la iveală gologanii. Este pus la vedere un foarte frumos chip de sfânt sau de sfântă și sfinții sunt socotiți cu atât mai sfinți, cu cât sunt mai viu colorați.
> (PL 182, col. 915; tr. it. p. 210)

Faptul estetic nu este pus în discuție, ci este discutată mai curând utilizarea lui în scopuri extrareligioase, cu nemărturisite intenții de profit.

> *Currunt homines ad osculandum, inviantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.*
>
> Lumea aleargă să sărute, este invitată să facă daruri și ea mai mult admiră frumosul, decât venerează sacrul.
> (*ibidem*)

Ornamentația distrage de la rugăciune. Și atunci la ce servesc toate acele sculpturi care se observă pe capiteluri?

> *Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?*
>
> De altfel, ce caută în curțile interioare ale mânăstirilor, unde călugării citesc Liturghierul, acea ridicolă mon-

struozitate, acel soi de ciudată frumusețe diformă și de diformitate frumoasă? Ce fac acolo spurcatele maimuțe? Sau ferocii lei? Sau monstruoșii centauri? Sau semioamenii? Sau tigrii cei tărcați? Sau soldații în bătălie? Sau vânătorii cu goarne? Pot fi văzute multe trupuri sub un singur cap și invers, multe capete pe un singur trup. Într-o parte se zărește un patruped cu o coadă de șarpe, în cealaltă un pește cu cap de patruped. Colo o lighioană are chip de cal și trage în partea dindărăt o jumătate de capră, ici o cornută are crupă de cal. Pe scurt, pretutindeni îți apare o varietate de forme eterogene atât de mare și de stranie, încât încerci mai multă plăcere să tâlcuiești marmora decât canoanele, să-ți petreci toată ziulica admirând una câte una aceste chipuri, decât să gândești asupra legii lui Dumnezeu. O, Doamne, dacă nu ne e rușine de neghiobiile astea, de ce măcar nu ne pare rău de cheltuielile făcute? (PL 182, coll. 915-916, tr. it. p. 213)

În această pagină, la fel ca și în cealaltă, citată anterior, ne e dat să regăsim un înalt exercițiu de stil frumos, potrivit preceptelor vremii, cu întreaga *color rhetoricus* deja recomandată de Sidonius Apollinaris, cu bogăția de *determinationes* și de abile antiteze. Chiar și aceasta este o atitudine tipică a misticilor; a se vedea de exemplu Sfântul Petrus Damiani, care condamnă poezia și artele plastice cu elocința perfectă a unui retor desăvârșit. Ceea ce nu trebuie să ne mire, deoarece aproape toți gânditorii medievali, mistici sau nu, au avut măcar în tinerețe perioada lor poetică, de la Abélard la Sfântul Bernard, de la Victorini la Sfântul Toma și Sfântul Bonaventura, zămislind adesea simple exerciții de școală, de multe ori însă printre cele mai izbutite exemple de poezie latină medievală, așa cum se întâmplă cu liturghia sacramentului a Sfântului Toma[1].

Revenind la rigoriști (întrucât acest exemplu-limită este cel care ne pare a fi cel mai probant), pe aceștia îi

1. Despre opere ca *Stabat Mater* și *Dies irae* Curtius afirmă că anterior lui Dante nu a fost vreuna care să le egaleze ca valoare artistică. De altfel găsim aici o cunoaștere tehnică ce nu putea să nu stimuleze reflecția teoretică. Să nu uităm că această poezie este aceea care a consolidat, în plenitudinea posibilităților sale, invenția rimei. Asupra sensibilității estetice a misticilor, cf. ASSUNTO (1961, pp. 98-101) și DUBY 1976.

vedem mereu combătând câte ceva al cărui farmec, benefic sau periculos, îl resimt din plin. Și găsesc acestui sentiment un precedent mult mai patetic și mai sincer în drama lui Augustin, care ne vorbește despre sfâșierea lăuntrică a credinciosului ce se teme continuu ca nu cumva să fie sedus de frumusețea muzicii sacre, în timpul rugăciunii (*Confess.* X, 33). Toma d'Aquino revine însă cu mai mult calm la aceeași preocupare, când se declară împotriva utilizării liturgice a muzicii instrumentale. Instrumentele muzicale trebuie evitate tocmai pentru că ele provoacă o desfătare atât de intensă, încât abat sufletul credinciosului de la intenția primă a muzicii sacre, intenție care este realizată de cântec. Cântecul poartă sufletele către evlavie, în vreme ce *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (instrumentele muzicale împing sufletul mai mult spre plăcere, decât spre înclinații către bine)[2]. Refuzul este determinat de recunoașterea unei realități estetice dăunătoare în acest cadru, dar valabilă în sine.

Evident că Evul Mediu mistic, neavând încredere în frumusețea exterioară, se refugia în meditația asupra Scripturii sau în bucuria ritmurilor interioare ale sufletului plin de har. În legătură cu aceasta s-a vorbit despre o estetică socratică a cistercienilor, bazată pe contemplarea frumuseții sufletești:

> *O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!*
>
> O suflete, care ești cu adevărat cel mai frumos, chiar dacă sălășluiești într-o fărâmă de trup netrebnic, frumusețea cerească nu s-a scârbit să te primească la dânsa, măreția îngerească nu te-a zvârlit înapoi, lumina dumnezeiască nu te-a respins!
> (Sfântul Bernard, *Sermones super Cantica Canticorum*, PL, 183, col. 901; și *Opera* I, p. 166)

Trupurile martirilor, groaznice la vedere, după ororile supliciului, strălucesc de o vie frumusețe interioară. Într-adevăr, antiteza dintre frumusețea exterioară și cea

2. *S.Th.* II-II, 91,2. Subiectul este reluat de DIONISIE CARTUSIANUL în *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, vol. XXXVII).

Biblioteca 109783

interioară este o temă recurentă în întreaga epocă. Dar și așa stând lucrurile, efemeritatea frumuseții pământești este întotdeauna percepută cu un sentiment de melancolie, a cărui expresie de maxim dramatism este sesizabilă poate la Boethius, cel care se plânge în pragul morții, în *Consolatio philosophiae* (III,8), cât de trecătoare e splendoarea înfățișării exterioare, mai evanescentă și mai repede veștejită decât florile de primăvară. *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variație estetică pe tema moralizatoare *ubi sunt*, prezentă în întregul Ev Mediu (unde sunt oamenii mari de altă dată, mărețele orașe, bogățiile celor orgolioși, ctitoriile celor puternici?). În spatele scenei dansului macabru care celebrează triumful morții, Evul Mediu proiecta în variate reluări sentimentul autumnal al frumuseții care moare, și oricât ne-ar permite o credință nestrămutată să privim cu senină speranță dansul executat de sora-moarte, persistă întotdeauna acel văl de melancolie ce transpare exemplar, dincolo de maniera retorică, în villoniana *Ballade des dames du temps jadis*: „Mais où sont les neiges d'antan?"[3]

În fața frumuseții pieritoare, singura certitudine vine de la frumusețea interioară, care nu moare; recurgând la această frumusețe, Evul Mediu operează în fond un fel de recuperare a valorii estetice în fața morții. Dacă oamenii ar avea ochi de linx, zice Boethius, și-ar da seama cât de murdar este sufletul preafrumosului Alcibiade, care li se pare atât de demn de admirat pentru prestanța sa. Acestei manifestări de neîncredere (pentru a reacționa față de ea, Boethius se va refugia apoi în frumusețea raporturilor matematico-muzicale) îi răspund o serie de texte despre frumos ca *recta anima in recto corpore*, ca frumusețe a sufletului cinstit care iradiază și se dezvăluie în întreaga înfățișare a creștinului ideal:

> *Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.*
>
> Și într-adevăr tu vezi că chipul unei persoane este atât de plin de grațioasă suavitate, încât înfățișarea ei poate revigora sufletele celor care îl privesc și îi poate nutri cu harul interior căruia îi este semn.
> (Gilbert din Olanda, *Sermones in Cantica Salomonis* 25, PL 184, col 125)

3. Cf. HUIZINGA, 1955, despre dansul macabru (cap.XI).

Și Sfântul Bernard afirmă:

> *Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.*
>
> Când însă, în cotloanele inimii se revarsă mai copleșitor splendoarea acestei măreții, este necesar ca ea, ca un felinar ascuns sub obroc, să se arate în afară; ba chiar strălucind ca o lumină, neputându-se ascunde în tenebre. Pe lângă aceasta, corpul este marcat de chipul minții, care strălucește și aproape irumpe cu razele sale, difuzându-se prin membre și simțuri, până ce iradiază în orice acțiune, discurs, privire, în umblet și în felul râsului, numai dacă-i vorba de un râs pătruns de demnitate și plin de modestie.
> (*Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, col. 1193; și *Opera* II, p. 314)

Așadar, chiar în plină polemică rigoristă apare și sentimentul frumuseții omului și a naturii. Și mai mult încă, într-o mistică ce depășise momentul ascetismului disciplinar, pentru a se topi în mistica inteligenței și a iubirii înseninate, în mistica Victorinilor, frumosul natural este în sfârșit redobândit cu întreaga lui pozitivitate. Pentru Hugues de Saint-Victor contemplarea intuitivă este un atribut al inteligenței, care nu-și exercită funcțiunea doar în momentul propriu-zis mistic, ci se poate chiar îndrepta către lumea sensibilă; contemplarea este *perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas* (o privire perspicace și liberă a sufletului, îndreptată către obiectul vizat) care se topește într-o aderare desfătătoare și exultantă la lucrurile admirate. Într-adevăr, desfătarea estetică provine din faptul că sufletul recunoaște în materie armonia propriei sale structuri; și dacă aceasta se petrece pe planul lui *affectio imaginaria*, în contemplarea cea mai liberă inteligența poate cu adevărat să se îndrepte către miraculosul spectacol al lumii și al formelor:

> *Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent*

lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Privește lumea și toate cele câte sunt; se află acolo multe lucruri frumoase și plăcute. Aurul și nestematele străfulgeră în fel și chip, frumusețea trupului omenesc cu multe ispite e hărăzită, tapiseriile multicolore și veșmintele strălucitoare își au și ele farmecul lor.
(*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, col. 951-952)[4]

Deci în afară de disputele specifice cu privire la natura frumosului, Evul Mediu este plin de exclamații admirative; și tocmai aceste exclamații garantează adeziunea sensibilității la discursul doctrinar. A le căuta în textele misticilor, mai curând decât în altă parte, ne pare a fi un fel de verificare a tezei enunțate. De exemplu, o temă cum este aceea a frumuseții feminine constituie pentru Evul Mediu o problemă destul de uzată. Când Matthieu de Vendôme ne dă, în a sa *Ars versificatoria*, reguli după care să compunem o descriere frumoasă a unei femei frumoase, faptul ne impresionează foarte puțin; în proporții egale, pe de o parte este vorba de un joc retoric și erudit, de o imitație a clasicității antice, iar pe de altă parte este vorba de un sentiment mai liber al naturii, care este firesc să fie răspândit în rândul poeților, așa cum o învederează întreaga poezie latină medievală. Dar când scriitorii ecleziastici comentează *Cântarea Cântărilor* și disertează despre frumusețea miresei – deși discuția vizează discernerea semnificațiilor alegorice ale textului biblic și corespondențele supranaturale ale fiecărei trăsături fizice a fetei *nigra sed formosa* – ori de câte ori comentatorul descrie în scop didactic propriul ideal de frumusețe feminină, își dezvăluie sentimentul spontan, instantaneu, cast dar pământesc, al acestei valori. Și să reflectăm la propriul elogiu pe care Baldwin de Canterbury îl face părului femeiesc împletit cosiță, elogiu a cărui referință alegorică nu exclude un gust sigur pentru moda curentă, o descriere exactă și convingătoare a frumuseții unei astfel de pieptănături, ca și explicita acceptare a unui țel exclusiv estetic al acestei mode (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, col. 481). Sau și la textul singular al lui Gilbert din Olanda care – cu o seriozitate ce numai nouă modernilor, acum, ne poate părea învăluită într-o oarecare

4. Pe această temă cf. DE BRUYNE (1946, II, 5) și ASSUNTO (1961, pp. 123-138).

maliție – stabilește care trebuie să fie proporțiile corecte ale sânilor femeilor, pentru ca să placă. Idealul fizic care rezultă de aici apare ca foarte apropiat de înfățișarea femeilor din miniaturile medievale, cu corsetul strâns pentru a comprima și înălța sânii:

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

Frumoși sunt într-adevăr sânii care se înalță un pic, sunt potrivit de bombați... sunt sprijiniți dar nu presați, struniți ușor și nicidecum lăsați să se legene slobod.
(*Sermone in Canticum* 31, PL 184, col. 163)

3. Pasiunea de colecționar

Dacă, la urma urmei, părăsim domeniul misticilor și pătrundem în zona culturii medievale care ne-a parvenit – fie laică, fie ecleziastică – atunci sensibilitatea la frumosul natural și la cel artistic este un fapt confirmat.

S-a observat că Evul Mediu nu a știut niciodată să fuzioneze categoria metafizică de frumos cu aceea pur tehnică de artă, astfel că acestea constituie două lumi diferite și lipsite de orice corelație. În paragrafele ce urmează vom examina și această chestiune, propunând o soluție mai puțin pesimistă, dar nu putem de pe acum să nu relevăm un aspect al sensibilității comune și al limbajului cotidian, care asocia pașnic termeni ca *pulcher* sau *formosus* cu opere din sfera lui *ars*. Texte ca acelea adunate de Mortet (1911-29), cronici ale edificării unor catedrale, epistolare pe probleme de artă, comenzi către artiști, amestecă mereu categoriile esteticii metafizice cu prețuirea obiectelor de artă.

În plus, s-a pus întrebarea dacă medievalii, dispuși fiind să folosească arta în scopuri instructive și utilitare, sesizau posibilitatea contemplării dezinteresate a unei opere; problema aceasta o presupune pe alta, pe cea privind natura și limitele gustului critic medieval și implică întrebarea referitoare la posibila idee medievală a unei autonomii a frumosului artistic. Pentru a da răspuns unor atari chestiuni ar exista numeroase texte, dar câteva exemple ne par a fi în mod special reprezentative și semnificative.

Huizinga observă (1955, pp. 378, 381): „conștiința

unei bucurii estetice și exprimarea ei prin cuvinte nu s-au dezvoltat decât târziu. Omul secolului al XV-lea dispunea, pentru a-și exprima admirația în fața operelor de artă, de termeni la care ne-am aștepta din partea unui burghez stupefiat". Această remarcă este în parte exactă, dar trebuie să fim atenți să nu confundăm o oarecare imprecizie categorială cu absența gustului.

Huizinga arată că medievalii au convertit neîntârziat sentimentul frumosului într-un simțământ de comuniune cu divinul sau cu bucuria simplă de a trăi. Desigur, medievalii nu aveau o religie a frumosului separată de religia vieții (cum am constatat în schimb la romantici) sau de religie *tout court* (cum am constatat la decadenți). După cum vom vedea în capitolul următor, dacă frumosul era o valoare, el trebuia să coincidă cu binele, cu adevărul și cu toate celelalte atribute ale ființei și ale divinității. Evul Mediu nu putea, nu concepea să se gândească la o frumusețe „blestemată" sau, cum va face secolul al XVII-lea, la frumusețea lui Satan. Nici măcar Dante nu va putea așa ceva, el care privea totuși cu înțelegere frumusețea unei pasiuni care duce la păcat.

Pentru a înțelege mai bine gustul medieval, trebuie să ne întoarcem la un prototip al omului de gust și al iubitorului de artă din secolul al XII-lea, Suger, abate de Saint Denis, sufletul și animatorul celor mai mari creații figurative și arhitectonice din l'Île de France, om politic și umanist rafinat (cf. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Ca profil psihologic și moral, Suger este opusul unui rigorist ca Sfântul Bernard: pentru abatele din Saint Denis casa lui Dumnezeu trebuie să fie un receptacol de frumusețe. Modelul său este însuși Solomon, ctitorul Templului, iar sentimentul care îl conduce este *dilectio decoris domus Dei*, dragostea pentru frumusețea casei lui Dumnezeu.

Tezaurul de la Saint Denis este plin de obiecte de artă și de orfevrărie pe care Suger îl descrie cu minuție și satisfacție, „de teamă ca nu cumva Uitarea, geloasa rivală a adevărului, să se strecoare și să distrugă exemplul pentru o acțiune ulterioară".

El ne vorbește cu pasiune, de pildă, despre „o cupă mare, de 140 uncii de aur, ornată cu nestemate de mare preț, hiacinturi și topaze, ca și despre un vas de porfir, care stătuse nefolosit mulți ani, într-o casă de fier, și pe care mâna sculptorului l-a desăvârșit admirabil, transformându-l dintr-o amforă într-un recipient în formă de

acvilă". Și enumerând aceste bogății nu-și poate stăvili emoțiile de entuziastă admirație și de satisfacție că a împodobit templul cu obiecte atât de demne de prețuire:

> *Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo „crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.*
>
> Adesea noi contemplăm aceste felurite ornamente, vechi și noi totodată, dincolo de simplul nostru atașament față de biserica mamă; și când privim minunata cruce a Sfântului Éloi – ca și pe cele mai mici – precum și incomparabilele ornamente... ce sunt așezate pe altarul aurit, atunci eu rostesc suspinând din adâncul inimii mele: „Fiece nestemată a fost veșmântul tău, topazul, matostatul, crisolitul, onixul, berilul, safirul, rubinul, smaraldul".
> (*De rebus in administratione sua gestis*, PL 186; ed. Panofsky 23, 17 ș.urm., p. 62)

În fața unor asemenea pagini, trebuie neîndoielnic să fii de acord cu Huizinga: Suger apreciază înainte de toate materialele prețioase, nestematele, aurăriile; sentimentul dominant este cel al uimitorului, nu al frumosului înțeles ca o calitate organică. În acest sens Suger se înrudește cu ceilalți colecționari din Evul Mediu, care își ticseau fără alegere tezaurele cu opere de artă veritabile și cu cele mai absurde curiozități, așa cum se vede din inventare, precum cel al tezaurului ducelui du Berry, care conținea coarne de inorog, inelul de logodnă al Sfântului Iosif, nuci de cocos, dinți de balenă, cochilii din Șapte Mări (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). Și în fața unor colecții de trei mii de piese – între care șapte sute de tablouri, un elefant împăiat, o hidră, un vasilisc, un ou pe care un abate l-a găsit înăuntrul altui ou, mană cerească picată în timpul unei foamete – avem a ne îndoi de puritatea gustului medieval și de capacitatea acestuia de a distinge între frumos și ciudat, între artă și teratologie. Însă chiar în fața unor liste nevinovate, în care Suger aproape că se bucură de termenii pe care-i folosește pentru a înșira prețioasele materiale, ne dăm seama în ce fel sensibilitatea medievală unea de fapt un gust nesofisticat pentru plăcerea spontană (chiar și aceasta este o atitudine estetică elementară), cu conștiința critică a valorii

materialului în care subzistă opera de artă, conștiință pentru care alegerea materialului pentru a alcătui ceva este deja un prim și esențial act alcătuitor. Un gust pentru materia modelată, nu numai pentru relația modelatoare, care indică o anume siguranță și robustețe a reacțiilor. Cât privește faptul că în contemplarea operei de artă medievalul se lasă cu plăcere purtat de fantezie – fără a zăbovi asupra unității ansamblului – și traduce bucuria estetică în bucuria de a trăi sau în cea mistică, acesta este încă o dată argumentat de Suger, care rostește cuvinte de real extaz cu privire la contemplarea frumuseților bisericii sale:

> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.*
>
> De aceea, când din dragostea pe care o simt pentru frumusețea casei Domnului, grația policromă a nestematelor mă abate de la grijile pământești și, transferând chiar diversitatea virtuților sacre de la lucrurile materiale la cele imateriale, gândul curat mă îndeamnă să-mi îngădui un răgaz... îmi pare că mă văd pe mine însumi într-un ținut necunoscut al lumii, care nici nu se află pe de-a-ntregul în glodul pământesc, nici nu se găsește cu totul așezat în puritatea cerului; și-mi pare că sunt în situația de a mă strămuta, cu ajutorul lui Dumnezeu, de la lumea de jos spre slăvi, în mod anagogic.
> (*De rebus*, ed. Panofsky 23, 27 s.urm., p. 62)

Indicațiile acestui text sunt multiple: pe de o parte, remarcăm un act de contemplare estetică propriu-zisă, determinată de prezența sensibilă a unui dat artistic; pe de alta, această contemplare are trăsături proprii, care nu sunt nici acelea ale simplei plăceri legată de realitatea sensibilă („glodul pământesc"), nici acelea ale contemplării intelectuale a celor cerești. Totuși, trecerea de la bucuria estetică la bucuria de tip mistic este cvasi spontană. Degustarea estetică nu constă deci, pentru omul medieval, într-o autofixare pe autonomia produsului artistic sau a realităților naturale, ci în surprinderea tuturor raporturilor supranaturale între obiect și cosmos,

în sesizarea – în obiectul concret – a unui reflex ontologic al virtuții divine participante.

4. Utilul şi frumosul

Este greu astăzi să înțelegem această distincție între frumos și util, între frumos și bun, *pulchrum* și *aptum*, *decorum* și *honestum*, de care sunt pline discuțiile scolastice și analizele de tehnică poetică. Teoreticienii se străduiesc adesea să disocieze aceste categorii și un prim exemplu îl avem într-o pagină a lui Isidor din Sevilla (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, col. 551), pentru care *pulchrum* este ceea ce este frumos prin el însuși, iar *aptum* ceea ce este frumos în funcție de ceva (o doctrină de altfel moștenită din Antichitate și transmisă de la Cicero la Augustin și de la Augustin la întreaga Scolastică). Dar atitudinea practică față de artă învederează mai mult amestecarea decât disocierea aspectelor. Chiar acei autori ecleziastici, care preamăresc frumusețea artei sacre, insistă apoi asupra țelului ei instructiv; țelul lui Suger este cel statornicit deja de sinodul din Arras în 1025, precum că tot ceea ce oamenii simpli nu puteau pricepe din Scriptură trebuia să le fie făcut cunoscut prin imagini; scopul picturii – spune Honorius din Autun, ca bun enciclopedist, care reflectă sensibilitatea vremurilor sale – este triplu: ea slujește înainte de toate pentru a înfrumuseța casa lui Dumnezeu (*ut domus tali decore ornetur*), apoi pentru a rechema în memorie viața sfinților și în sfârșit pentru plăcerea celor necultivați, întrucât pictura este literatura laicilor, *pictura est laicorum literatura*[5]. Cât privește literatura, regula curentă este chiar preacunoscuta „să folosească și să delecteze", *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (demnitatea gândului și frumusețea exprimării), pe care se propagă estetica conținutistică a literaților carolingieni.

Ceea ce trebuie amintit este faptul că atari concepții nu înseamnă niciodată o pauperizare didacticistă a artei; adevărul este că pentru omul medieval e extrem de dificil să-și reprezinte cele două valori ca fiind separate, nu

5. *Gemma animae*, 122 (PL 172, col. 586); cf. GUILLAUME DURAND în *Rationale divinorum officiorum* (1, 3); și de asemenea SFÂNTUL TOMA, III *Sent.* d. 9, 1, 2; asupra lui Guillaume Durand vezi AZZARO 1968.

dintr-un deficit de spirit critic, ci pentru că nu izbutește să conceapă o opoziție între valori; dacă de valori este vorba. Și nu întâmplător una dintre cele mai grele probleme ale esteticii scolastice a fost chiar aceea a integrării, la nivel metafizic, a frumosului cu alte valori. Discuția referitoare la transcendentalitatea frumosului a constituit cea mai importantă tentativă de legitimare a sensibilității, despre care s-a vorbit chiar operându-se disocieri menite să îndreptățească nivelurile de autonomie în care valoarea estetică putea să se realizeze.

III
FRUMOSUL TRANSCENDENTAL

1. Viziunea estetică asupra universului

Medievalii vorbesc mereu despre frumusețea întregii ființe. Dacă istoria acestei epoci e plină de umbre și de contradicții, imaginea universului care transpare din scrierile teoreticienilor vremii este plină de lumină și de optimism. *Facerea* ne învață că la sfârșitul zilei a șasea Dumnezeu a văzut că toate câte făcuse erau bune foarte (1, 31), iar din *Cărțile Înțelepciunii*, comentate de Augustin, ei învățau că lumea a fost creată de Dumnezeu după *numerus, pondus* și *mensura*: categorii cosmologice care sunt, cum vom vedea chiar în continuare, categorii estetice, nu doar manifestări ale unui *Bonum* metafizic.

Pe lângă tradiția biblică, dezvoltată de Sfinții Părinți, tradiția antică participa și ea la consolidarea acestei viziuni estetice asupra universului. Frumusețea lumii, ca reflectare și imagine a frumuseții ideale, era un concept de origine platoniciană; și Chalcidius (în sec. III și IV p.Chr.), în al său comentariu la *Timaios* (operă fundamentală în formarea omului medieval) vorbise despre *mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (splendidă lume de ființe zămislite... de neasemuită frumusețe), răspândind cu stăruință concluzia dialogului platonician (pe care totuși comentariul său, incomplet, nu-l adusese la cunoștința Evului Mediu):

> Deoarece această lume, cuprinzând animale muritoare și nemuritoare și fiind plină de acestea, a devenit astfel un animal vizibil, care unește în sine toate lucrurile vizibile și este imaginea inteligibilului, Dumnezeu mare, întrupat,

preabun și preafrumos și acest cer desăvârșit și primul născut[1].

Și Cicero, în *De natura deorum* întărea: *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, dintre toate lucrurile, nimic nu este mai bun și mai frumos decât cosmosul.

Totuși, toate aceste afirmații găseau în climatul intelectual al Evului Mediu o traducere în termeni sensibili mult mai emfatici, datorită fie unei firești componente creștine de iubitoare adeziune la opera divină, fie unei componente neoplatonice. Ambele își au sinteza cea mai semnificativă în *De divinis nominibus* a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul. Aici universul apare ca o inepuizabilă iradiere de frumusețe, grandioasă manifestare a difuzibilității frumuseții prime, o cascadă orbitoare de splendori.

Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

Frumosul suprasubstanțial este numit Frumusețe, din cauza frumuseții care de el este dăruită tuturor ființelor după măsura fiecăreia; ea care, cauză a armoniei și splendorii tuturor lucrurilor, proiectează asupra tuturor, în chip de lumină, iradierile de frumusețe ale roditoarei sale raze, cheamă către sine toate lucrurile – și de aceea i se și zice Frumusețe – și cuprinde în ea însăși totul în tot.
(*De divinis nominibus* IV, 7, 135).

Comentatorii autorului citat nu se sustrag fascinației acestei viziuni care va conferi demnitate teologică unui sentiment natural și spontan al sufletului medieval.

Scotus Eriugena va elabora o concepție asupra cosmosului ca revelare a lui Dumnezeu și a frumuseții sale inefabile, prin frumusețile ideale și corporale, care se pro-

1. 92c, tr. it. de C. Giarratano, Bari, Laterza, 1984, p. 468. Comentariul lui Chalcidius, împreună cu traducerea sa în latină a lui *Timaios*, a fost editat de J. H. Waszink în vol. IV din *Corpus Platonicum Medii Aevi*, Londra-Leyda, Warburg Inst.-Brill, 1962. Această intensă frumusețe a cosmosului sugerează lui Thomas din York, în a sa *Sapentiale*, observația: *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque.* Lumea în întregul ei este bine șlefuită, rotundă, bine alcătuită și frumoasă (cit. în DE BRUYNE 1946, III, p. 233).

pagă în splendoarea întregii creații, a lucrurilor asemănătoare și neasemănătoare, a armoniei tipurilor și formelor, a seriilor diferite de cauze substanțiale și accidentale cuprinse într-o minunată unitate (*De divisione naturae* 3, PL 122. col. 637-638). Și nu este autor medieval care să nu revină la tema aceasta, a unei polifonii a lumii ce determină adesea, pe lângă constatarea filozofică exprimată în termeni riguroși, strigătul de extactică admirație:

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.

Când observi eleganța și magnificența universului... constați că... universul însuși seamănă cu un foarte frumos cântec... [și găsești că] celelalte ființe, care prin diversitatea lor... se integrează într-o uimitoare armonie, constituie un concert de minunată bucurie.
(Guillaume d'Auvergne, *De anima* V, 18, în *Opera*, vol. II, suppl., Orléans 1674, p. 143a, în Pouillon 1946, p. 272)

Pentru a defini în termeni mai filozofici această viziune estetică asupra cosmosului, fuseseră elaborate numeroase categorii, provenind toate din triada sapiențială: din *numerus, pondus et mensura* erau derivate *modus, forma* și *ordo, substantia, species* și *virtus, quod constat, quod congruit* și *quod discernit* și așa mai departe. Totuși era vorba mereu de expresii necoordonate și folosite întotdeauna pentru a defini fie utilitatea, fie frumusețea lucrurilor, așa cum apare, de pildă, în această afirmație a lui Guillaume d'Auxerre:

Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.

În substanță se identifică utilitatea și frumusețea sa... Frumusețea unui obiect se judecă plecând de la aceste trei lucruri (în special număr și ordine), în care rezidă frumusețea, după Augustin.
(*Summa aurea*, Paris, 1500, f. 57d și 67a; cf. Pouillon 1946, p. 266)

La un anumit moment al maturizării sale, Scolastica simte nevoia să sistematizeze aceste categorii și să definească în sfârșit cu rigoare filozofică acea viziune estetică asupra cosmosului atât de răspândită și totuși atât de imprecisă, ticsită de metafore poetice.

2. Transcendentalele. Filip Cancelarul

Scolastica secolului al XIII-lea este angajată în combaterea dualismului care, din religia persană a maniheenilor și din felurite curente gnostice din primele veacuri ale creștinismului, se răspândise pe diverse direcții printre catari, mai ales în Provența. Erezia dualistă considera nu numai sufletul omului, ci întregul cosmos ca fiind tulburat de lupta dintre cele două principii, al luminii și al întunericului, al binelui și al răului, ambele necreate și eterne. Cu alte cuvinte, pentru ereziile dualiste răul nu era un accident intervenit după creația divină (a îngerilor sau a lumii), ci un fel de tară originară de care suferă însăși divinitatea.

În fața bănuielii că în lume s-ar putea instaura o dialectică a reușitei nesigure între bine și rău, Scolastica încearcă să demonstreze pozitivitatea întregii creații, chiar și în aparentele zone de umbră. Instrumentul pe care Scolastica îl pune perfect la punct pentru a opera această reconsiderare a universului este noțiunea de proprietăți transcendentale, în sens de *conditiones concomitantes* ale ființei[2].

Dacă se stabilește că unitatea, adevărul, utilitatea nu sunt valori care se realizează sporadic și accidental, ci aderă ca proprietăți coextensive la ființă, la nivel metafizic va decurge din aceasta că orice lucru existent este adevărat, este unul, este util.

În acest climat de preocupări, asistăm la începutul secolului, în *Summa de bono* a lui Filip Cancelarul, la prima tentativă de fixare a unei noțiuni exacte de transcendental și de stabilire a unei schițe de clasificare, pe baza ontologiei aristotelice, a referirilor pe care le face Stagiritul cu privire la *unu* și la *adevăr*, în prima carte din *Metafizica* (III, 8; IV, 2; X, 2) și pe baza concluziilor la care deja ajunseseră arabii (îmbogățind seria aristotelică de proprietăți ale ființei cu *res* și *aliquid*). Insistând în special asupra lui *bonum* (inovație chiar a

2. Transcendentalele sunt, în metafizica scolastică, însușirile generale ale ființei. Spre deosebire de categorii, care subdivid ființa în zece clase sau genuri lipsite de elemente comune (substanța, calitatea, cantitatea, relația etc.), transcendentalele (numite astfel deoarece *merg dincolo de* granițele dintre categorii) sunt atribute ale ființei, coextensive acesteia. În timp ce nici un obiect nu poate fi concomitent substanță și cantitate, calitate și relație, despre toate ființele, făcând abstracție de categoria căreia îi aparțin, se afirmă transcendentalele. Datorită acestui caracter de coextensivitate, scolasticii afirmă convertibilitatea transcendentalelor cu ființa. Ele sunt, potrivit tradiției, *unum, res, aliquid, verum* și *bonum*. Pentru *pulchrum* cf. VII. 4 și cap. VIII.)

polemicii antimaniheiste din secolul al XIII-lea), Filip elaborează, inspirându-se de la arabi, ideea de identitate și convertibilitate a transcendentalelor și a diferențierii lor *secundum rationem*. Binele și ființa se convertesc reciproc, totuși binele adaugă ceva ființei după modul în care este considerat: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens*. Binele este ființa văzută în perfecțiunea ei, în a sa eficace adecvare la scop către care tinde, așa cum *unum* este existența văzută sub aspectul indivizibilității (Pouillon 1939).

Filip nu vorbește deloc despre frumos, însă mai cu seamă în comentariile la Pseudo-Dionisie (influențate de permanentele referiri ale acestuia la *pulchritudo*) contemporanii sunt constrânși să se întrebe dacă și frumosul este un transcendental. Înainte de toate, pentru a defini prin intermediul unor categorii riguroase viziunea estetică asupra cosmosului, apoi pentru a explica la nivelul transcendentalelor variata și complexa terminologie triadică și, în sfârșit, pentru a clarifica – pe acest plan de precizie metafizică – raporturile dintre bine și frumos, potrivit exigențelor de discriminare proprii metodologiei scolastice. Sensibilitatea vremii retrăiește, într-o atmosferă de spiritualism creștin, *kalokagathìa* greacă, hendiada *kalos kai agathos* (frumos și bine) care indica armonioasa corelare a frumuseții fizice și a virtuții. Însă filozoful scolastic vrea să discearnă cu claritate în ce constă această identitate de valori și care este sfera lor de autonomie.

Dacă frumosul este o proprietate stabilă a întregii ființe, frumusețea cosmosului va fi întemeiată pe certitudinea metafizică și nu pe un simplu sentiment poetic de admirație. Dar exigența unei distincții *secundum rationem* a transcendentalelor ne va determina să precizăm în ce condiții specifice ființa poate fi văzută ca fiind frumoasă: fixând deci, într-un câmp de unitate a valorilor, condițiile autonomiei valorii estetice.

3. Comentariile la Pseudo-Dionisie

Discuția ce urmează are o importanță deosebită, întrucât ne arată că filozofia a resimțit la un moment dat nevoia de a se ocupa în mod critic de problema estetică. Inițial Evul Mediu – chiar dacă vorbea despre lucruri frumoase

și despre frumusețea totului – fusese foarte reticent în ceea ce privește elaborarea categoriilor specifice domeniului. Un exemplu interesant ne este furnizat de modul în care traducătorii textului grec al lui Pseudo-Dionisie reacționau la termeni precum *kalòn* și *kàllos*. În anul 827 Ilduin, primul traducător al textului, înțelegând prin *kalòn* ceea ce este ontologic bun – la paragrafele 133-134 ale capitolului IV din *Nume divine* – traduce:

> *Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...*
>
> Dar bunul și binele nu sunt reductibile, chiar prin diferențierea lor, la un unic principiu, datorat unei singure cauze atotcuprinzătoare... Definim drept bun ceea ce face parte din bine.

Trei secole mai târziu Ioan Sarazinul va traduce același pasaj astfel:

> *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.*
>
> În cauza care cuprinde totul, frumosul și frumusețea nu trebuie să fie despărțite... Numim frumos ceea ce face parte din frumusețe... etc.
> (*Dyonisiaca*, pp. 178-179)

Așa cum spune De Bruyne, între textul lui Ilduin și cel al lui Ioan Sarazinul e o întreagă lume. Și nu este vorba doar de o lume doctrinară, doar de o lume a aprofundării textului dionisian. Între Ilduin și Ioan Sarazinul se află sfârșitul secolelor barbare, renașterea carolingiană, umanismul lui Alcuin și Rabanus Maurus, depășirea spaimelor anului O Mie, un nou înțeles al pozitivității vieții, evoluția de la feudalism la civilizațiile comunale, primele cruciade, deblocarea transporturilor, romanicul cu marile căi de pelerinaj la Santiago de Compostela, prima înflorire a goticului. Sensibilitatea față de valoarea estetică se dezvoltă asociată cu o lărgire a orizonturilor terestre și împreună cu tentativa de sistematizare a noii viziuni asupra lumii, în cadrele unei doctrine teologice.

Între Ilduin și Ioan Sarazinul înscrierea implicită a frumosului printre transcendentale se petrece deja în modalități diferite, așa cum se întâmplă, de pildă, cu Otloh de Sankt-Emmeran care, la începutul secolului al

XI-lea, atribuie caracteristica fundamentală a frumosului, *consonantia*, oricărei ființe: *consonantia ergo habetur in omni creatura*, armonia se întâlnește în orice ființă (*Dialogus de tribus quaestionibus*, PL 146, col. 120)

Pe această linie se vor constitui diversele teorii privind Ordinea cosmică și structura muzicală a universului (cum se va vedea mai departe). Până ce, prin intermediul instrumentelor terminologice puse la punct de cercetări ca aceea întreprinsă de Filip Cancelarul, secolul al XIII-lea va lucra cu sârguincioasă acribie la elaborarea unor categorii precise și a conexiunilor acestora.

4. Guillaume d'Auvergne şi Robert Grosseteste

În 1228 Guillaume d'Auvergne zăbovește, în al său *Tractatus de bono et malo*, asupra frumuseții acțiunii oneste și observă că, așa cum frumusețea sensibilă este ceea ce *place celui care o vede* (afirmație interesantă asupra căreia vom reveni), frumusețea interioară este ceea ce procură o delectare a sufletului celui care o intuiește și pe care-l face să o dorească. Bunătatea pe care noi o găsim în sufletul omenesc o numim frumusețe și eleganță, prin analogie cu frumusețea exterioară și vizibilă (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis)*. El stabilește o echivalență între frumusețea morală și *honestum*, asumând-o evident din tradiția stoică, de la Cicero și de la Augustin (și probabil de la retorica aristotelică: „frumosul este ceea ce este de preferat prin el însuși și de lăudat, sau ceea ce, fiind bun, este plăcut pentru că este bun". *Retorica* 1, 9, 1366a 33). Totuși Guillaume se oprește la această identificare fără a aprofunda problema (pentru texte cf. Pouillon 1946, pp. 315-316).

În 1242 Tommaso Gallo din Vercelli termină o *Explanatio* privind *Corpus Dionysianum* și revine la această integrare a frumosului în bine. Înainte de 1243, atribuind lui Dumnezeu *Pulchritudo* ca nume, Robert Grosseteste subliniază în comentariul său asupra lui Dionisie:

> *Si igitur omnia communiter bonum pulchrum „appetunt", idem est bonum et pulchrum.*
>
> Așadar, dacă toate lucrurile au comun faptul că tind către bine și frumos, atunci binele și frumosul sunt același lucru.

Dar adaugă că dacă cele două nume sunt unite în obiectivitatea lucrului (și în unitatea lui Dumnezeu, ale cărui nume învederează benefice procese creatoare, care de la el purced către cele create), binele și frumosul *diversa sunt ratione*:

> *Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.*
>
> Într-adevăr, Dumnezeu este numit bun în măsura în care împinge orice lucru înspre ființă și înspre binele propriu și îl face să progreseze și îl desăvârșește și îl conservă în această stare, iar pe lângă aceasta este numit frumos în măsura în care generează armonia între toate obiectele și în interiorul fiecăruia dintre ele, în propria sa identitate.
> (Pouillon 1946, p. 321)

Binele numește pe Dumnezeu în măsura în care le conferă existență lucrurilor și le păstrează întru ființă, iar frumosul în măsura în care devine *cauza orânduitoare* a existentului. Se poate observa că metoda folosită de Filip, pentru a distinge *unum* și *verum*, este adaptată de Robert pentru *pulchrum* și *bonum*.

5. „Summa fratris Alexandri" şi Sfântul Bonaventura

Dar există în problema aceasta un alt text fundamental, apărut integral abia în 1245, pe care Grosseteste s-ar putea să-l fi cunoscut totuși mai dinainte. Este *Summa* zisă a lui Alexander din Hales, operă a trei autori franciscani: Jean de la Rochelle, unul identificat doar ca Frater Considerans și Alexander însuși. Aici problema transcendentalității frumosului și a identității sale a fost decisiv rezolvată.

Jean de la Rochelle se întreabă *dacă secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, adică dacă potrivit intenției frumosul și binele sunt identice. Prin *intentio* el înțelege intenția celui care privește obiectul și într-o atare interogație stă noutatea modului de a pune problema. În fond el consideră ca fiind cert faptul că *pulchrum* și *bonum* sunt identici în obiect și se prevalează de afir-

mația lui Augustin pentru care *honestum* este asimilat frumuseții inteligibile. Totuși binele, în măsura în care coincide cu *honestum*, și frumosul nu sunt același lucru:

> *Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectione.*
>
> Într-adevăr, frumosul indică alcătuirea binelui în măsura în care este plăcută facultății de cunoaștere, pe când binele semnifică alcătuirea în măsura în care desfată pe plan afectiv.
> (*Summa theologica*, ed. Quaracchi 1, 103)

În timp ce binele se raportează la cauza finală, frumosul *se raportează la cauza formală*. Într-adevăr *speciosus* vine de la *species, forma* (o idee pe care o găsim deja la Plotin – *Enneadele* 1, 6, 2; 8, 3; 11, 4, 1 – și la Augustin, *De vera religione* 40, 20). Însă, în *Summa fratri Alexandri*, când se vorbește despre formă se înțelege principiul fundamental al vieții, forma aristotelică. Pe această nouă bază se clădește deci frumusețea universului. Adevăr, bine, frumos – după cum lămurește mai clar, la rândul său, Frater Considerans – sunt convertibile și diferă pe plan logic (*ratione*). Adevărul este alcătuirea formei în raport cu înlăuntrul lucrului, frumosul este alcătuirea formei în raport cu exteriorul.

Acest text conține, împreună cu numeroase alte afirmații, elemente de mare interes care-l diferențiază de textul aparent analog al lui Grosseteste. Pentru acesta din urmă binele și frumosul diferă *ratione*, din punctul de vedere al lui Dumnezeu și al autospecificării procesului creativ; în *Summa fratris Alexandri*, în schimb, diferențierea *ratione* este mai curând una *intentione*. Ceea ce particularizează frumusețea unui lucru este raportarea lui la subiectul cunoscător. În plus, în timp ce pentru Robert Grosseteste binele și frumosul erau totuși nume divine și substanțial se contopeau în sânul Unității răspânditoare de viață, în *Summa* cele două valori sunt, înainte de toate, întemeiate pe forma concretă a lucrului.

În această situație nici măcar nu mai apare ca indispensabilă înscrierea explicită a frumosului în seria transcendentalelor. *Summa* celor trei franciscani nu o face din

tipica prudență datorită căreia scolasticii erau refractari omologării *apertis verbis* a oricărui tip de înnoire în filozofie. Și filozofii care-i vor urma vor adopta cu toții, mai mult sau mai puțin, aceeași atitudine circumspectă.

Apare deci ca foarte îndrăzneață soluția propusă de Sfântul Bonaventura în 1250, într-un opuscul care a avut un slab răsunet[3]. Aici el enumeră explicit cele patru condiții ale ființei – și anume: *unum, verum, bonum et pulchrum* – și lămurește convertibilitatea și caracterul lor distinct. Unul privește cauza eficientă, adevărul pe cea formală, binele pe cea finală; frumosul, însă, *circuit omnem causam ed est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*. Frumosul cuprinde toate cauzele și le este componentă comună... [frumosul] privește în general orice cauză. Așadar, o definiție singulară a frumosului, înțeles ca *excelență a transcendentalelor reunite*, pentru a folosi o expresie pe care anumiți interpreți moderni ai Scolasticii au lansat-o, între altele fără a ține seama de acest text (cf. Maritain 1920, p. 183; Marc 1951).

Dar oricât de interesantă poate să apară formularea Sfântului Bonaventura, *Summa* lui Alexander din Hales conține inovații mai radicale, chiar dacă mai puțin evidențiate. Cele două puncte definitiv statornicite de acest text (frumosul se întemeiază pe forma unui lucru; ceea ce diferențiază frumosul este raportul special de valorificare în care el se situează față de subiectul cunoscător) sunt sortite a fi reluate cu succes.

6. Albertus Magnus

Primul punct devine pentru Albertus Magnus obiect de reflecție în comentariul său la capitolul al IV-lea din *De divinis nominibus*, comentariu care – sub titlul *De pulchro et bono* – a figurat multă vreme printre *Opuscula* lui Toma d'Aquino[4].

Albertus se revendică din disocierea operată în *Summa fratris Alaxandri*:

3. Publicat de P. HENQUINET în *Études franciscaines* nr. 44 (1932) și nr. 45 (1933); text reprodus și de POUILLON 1946, p. 282.

4. THOMAS D'AQUIN, *Opuscula spuria*, ed. Mandonnet, Paris, 1927, p. 436, 2.

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

Binele nu poate fi separat de frumos, deoarece frumosul se află în același substrat în care se află și binele... ele diferă totuși din cauza modului în care le cunoaște rațiunea... binele este diferit de frumos în funcție de intenție.
(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 și 86, *Opera omnia*, XXXVII/1, pp. 182 și 191)

Apoi el dă o definiție care a rămas faimoasă și exemplară:

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

Esența universală a frumosului constă în splendoarea formei deasupra părților proporționate ale materiei sau deasupra diverselor forțe și acțiuni.
(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72, *Opera omnia*, XXXVII/1, p. 182)

Cu o atare afirmație frumosul ajunge într-adevăr să aparțină oricărei existențe de condiție metafizică, iar frumusețea universului poate fi garantată dincolo de orice entuziasm liric. În orice existență este posibilă descoperirea frumuseții ca splendoare a formei care a purtat-o către ființare; a formei care a ordonat materia după canoane de proporționalitate și strălucește acolo ca o lumină emanată de substratul ordonat, ce îi dezvăluie acțiunea ordonatoare.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; [și în consecință] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.

În ceea ce privește materia, frumusețea constă în elementele care alcătuiesc [obiectul frumos], dar constă în splendoarea formei când este vorba de formă [și în consecință] așa cum frumusețea unui corp pretinde să existe cuvenita proporție a membrelor, precum și să strălucească culoarea peste ele... la fel și esența universală a frumosului cere reciproca proporționare a celor echivalente [membrelor

corpului], fie ele părți sau principii sau orice altceva, pe care strălucește luminozitatea formei.
(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 și 76, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182-183 și 185)

Ideile empirice despre frumos, moștenite prin variate tradiții, se asociază aici într-un cadru inspirat de ilemorfismul aristotelic. Poziție importantă pentru a înțelege chiar și estetica lui Toma d'Aquino. Forma (*morfe*) se asociază cu materia (*hyle*) pentru a da naștere substanței concrete și individuale. Potrivit lui Albertus, tocmai în contextul ilemorfic își găsesc rezolvare pașnică toate variatele triade de origine sapiențială: într-adevăr, *modus, species* și *ordo, numerus, pondus* și *mensura* devin predicate ale realității formale. Perfecțiunea, frumosul, binele se întemeiază pe formă și pentru ca ceva să fie bun și perfect, va trebui să aibă toate acele caracteristici care prezidează forma și decurg din ea. Forma presupune o determinație proprie după *modus* (adică, după *mensura* și proporție), plasează existentul în limitele unei *species* (după dozajul elementelor constitutive și deci după *numerus*) și în măsura în care este proces, îl dirijează printr-o înclinație particulară sau *pondus* către propria sa finalitate, *ordo* necesar[5].

Chiar structurată și dezvoltată astfel, concepția albertiană nu consideră totuși raportarea la acțiunea cognitivă umană ca fiind constitutivă frumosului, în propria sa *ratio*; opinie care, în schimb, era prezentă în *Summa fratris Alexandri*. Concepția lui Albertus apare astfel ca o estetică riguros obiectualistă, în care frumosul nu e nicidecum definit *secundum notitiam sui ab aliis*, adică după felul în care este perceput. Dimpotrivă, în fața acestei expresii regăsită în ciceroniana *De officiis*, Albertus replică afirmând că virtutea, de exemplu, are o anumită *claritas* în ea însăși, datorită căreia strălucește frumoasă chiar dacă nimeni nu o percepe, *etiamsi a nullo cognoscatur*. *Notitia ab aliis*, insistă Albertus, nu determină obiectualmente forma, cum o fac în schimb *claritas* și *splendor*, care-i sunt *inalienabile* (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). Frumusețea *poate* să se ofere cunoașterii în această strălucire a sa, dar această posibilitate îi este ceva accesoriu, nu constitutiv.

5. O complexă și greoaie sistematizare a tuturor triadelor realizase Albertus în *Summa de bono*; cf. rezumatul și schema din DE BRUYNE 1946, III, pp. 153-161.

Distincția nu este minoră. În fața acestui obiectualism metafizic, pentru care frumusețea este o proprietate a lucrurilor și strălucește obiectiv, fără ca omul să o poată determina sau împiedica, există un alt fel de obiectualism pentru care frumosul, fiind oricum o proprietate transcendentală a ființei, se dezvăluie totuși într-un raport în care omul focalizează obiectul *sub ratione pulchri*. Acest al doilea tip de obiectualism va fi acela al lui Toma d'Aquino.

Aceasta nu înseamnă că Sfântul Toma pune, în mod deliberat și cu deplină conștiință critică, bazele unei teorii a frumosului cu pretenții de originalitate. Dar datele tradiționale pe care el le adună și le inserează în sistemul său dobândesc, în context, această fizionomie. În fond, noi ne putem gândi la sistemele scolastice (și aici cel tomist este fără îndoială modelul cel mai complet și mai matur) ca la niște mari creiere electronice *ante litteram:* odată puse la punct toate conexiunile, orice întrebare introdusă în sistem trebuie să primească un răspuns precis. Firește, răspunsul va fi precis și satisfăcător numai în cadrul *unei* logici determinate și a *unui* mod de înțelegere a conexiunilor realului: o *summa* este un creier electronic care gândește *ca un medieval*. Totuși gândește și răspunde chiar și acolo unde autorul său nu avusese nemijlocit în vedere toate implicațiile unui concept. Însă tradiția estetică a Evului Mediu dezvoltă o serie de teme precum concepția matematică asupra frumosului, metafizica estetică a luminii, o anumită psihologie a percepției vizuale și o idee de formă ca excelență și cauză a desfătării. Tocmai urmărind aceste teme în desfășurarea lor, de-a lungul veacurilor de reluări și dezbateri, vom putea înțelege mai bine la ce nivel de maturizare ajung ele în secolul al XIII-lea și cum se inserează în cadrul unui sistem (cel tomist) care îi rezumă problemele și soluțiile.

IV
ESTETICILE PROPORŢIEI

1. Tradiţia clasică

Dintre toate definiţiile date frumosului, una a avut un destin aparte în Evul Mediu şi provenea de la Sfântul Augustin (*Epistola* 3, CSEL 34/1, p. 8): *Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (Ce este frumuseţea trupului? Este proporţia părţilor însoţită de o anumită gingăşie a coloritului). Această formulă reproducea una aproape analoagă, a lui Cicero (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo, Tusculanae* IV, 31, 31), care, la rândul ei, sintetiza toată tradiţia stoică – şi antică în general – exprimată prin diada *chrôma kaì symmetrìa*. Dar componenta cea mai de demult şi mai întemeiată a unor atari formule era tot *congruentia*, proporţia, numărul, ce se trăgea de-a dreptul din presocratici[1]. Prin Pitagora, Platon, Aristotel, această concepţie substanţialmente cantitativă despre frumos apăruse recurent în gândirea greacă[2], pentru a se statornici exemplar – şi în termeni de valoare practic-operaţională – în Canonul lui Policlet şi în expunerile făcute ulterior de către Galenus (cf. Panofsky 1955, pp. 64 ş.urm. şi Schlosser 1924). Născut ca o scriere tehnico-practică şi inserat într-un filon de speculaţii pitagoreice, Canonul a devenit treptat document de estetică dogmatică. Unicul fragment de care dispunem conţine deja o afirmaţie teoretică („frumosul

1. „Ordinea şi proporţia sunt frumoase şi utile" (ARISTOXENOS, Diels, I, 469).

2. Cf. ARISTOTEL, *Top.* III, I, 116 f 21; *Met.* XII, 3, 1078 a 36, şi PLATON, *Philebos*, 26 a 6.

izvorăşte, puţin câte puţin, din multe însuşiri") şi Galenus, sintetizând ideile Canonului, spune că „frumuseţea nu rezidă în elemente, ci în armonioasa proporţie a părţilor; în raportul degetului faţă de alt deget şi al degetelor toate faţă de restul mânii... al fiecărei părţi faţă de alta, aşa cum stă scris în Canonul lui Policlet" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Din aceste texte s-a născut deci preferinţa pentru o formulă simplă şi polivalentă, pentru o definiţie a frumosului care să exprime numeric perfecţiunea formală, definiţie care – permiţând o serie de variabile – să poată totuşi fi raportată la principiul fundamental al *unităţii în varietate*.

Alt autor prin care teoria proporţiilor se transmite Evului Mediu este Vitruviu, la care fac trimitere atât teoreticienii, cât şi cei care tratează probleme practice – începând cu secolul al IX-lea – găsind în textele sale nu numai termenii de *proportio* şi *symmetria*, dar şi definiţii ca:

> *ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio* sau *ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*
>
> „subordonarea la un modul, în părţi alicote, a membrelor unei lucrări şi a lucrării în ansamblu" sau „stabilirea unor relaţii de măsură convenabile între elementele operei considerate separat, dar raportate în ce priveşte proporţiile la simetria întregului".
> (*De architectura* III, 1; I, 2)

În secolul al XIII-lea Vincent de Beauvais, în al său *Speculum maius* (I, 28, 2), va rezuma teoria vitruviană a proporţiilor umane, unde apare acel canon al convenienţei tipic concepţiei greceşti despre proporţie, pentru care dimensiunile lucrului frumos sunt determinate una în raport cu alta (faţa va fi a zecea parte din corp etc.) şi nu raportate fiecare separat la o unitate numerică neutră (cf. Panofsky 1955, p. 66): o proporţionalitate fundamentată pe armonii concrete şi organice, nu pe numere abstracte.

2. Estetica muzicală

Prin astfel de surse teoria proporţiilor ajunge în Evul Mediu. La hotarul dintre Antichitate şi vremurile noi se

află Augustin, care preia în repetate rânduri această concepție (cf. Svoboda 1927), precum și un autor de o incalculabilă influență asupra întregii gândiri scolastice, Boethius. Acesta transmite Evului Mediu filozofia proporțiilor în ipostaza ei pitagoreică originară, dezvoltând o doctrină a raporturilor proporționale în cadrul teoriei muzicale. Prin influența lui Boethius, Pitagora va deveni pentru Evul Mediu inventatorul muzicii: *Primum omnium Pithagoras inventor musicae* (cf. *Engelberti Abb. Admontensis de musica*, c. X).

Cu Boethius se confirmă un fapt foarte simptomatic și reprezentativ pentru mentalitatea medievală. Vorbind despre muzică, Boethius se referă la o știință matematică a legilor muzicale; muzicianul este un teoretician, este cunoscătorul regulilor matematice care guvernează universul sonor, pe când executantul nu este adesea altceva decât un sclav lipsit de competență, iar compozitorul este un instinctiv ce nu cunoaște frumusețile inefabile pe care doar teoria le poate dezvălui. Numai cel care judecă ritmurile și armoniile la lumina rațiunii poate fi numit muzician. Boethius parcă aproape îl felicită pe Pitagora pentru că a întreprins un studiu asupra muzicii *relicto aurium judicio*, făcând abstracție de judecata auzului (*De musica* I, 10).

Este vorba de un viciu scientist ce caracterizează pe toți teoreticienii muzicii, în prima parte a Evului Mediu. Totuși această noțiune teoretică de proporție îl va determina să precizeze raporturile efective ale experienței sensibile, în timp ce familiarizarea cu activitatea de creație va conferi încet-încet noțiunii de proporție semnificații mai concrete. Pe de altă parte, noțiunea de proporție a ajuns la Boethius deja verificată de Antichitate, și teoriile sale nu erau deci simple elucubrații. Poziția sa dezvăluie mai curând pe intelectualul sensibil care trăiește într-un moment de profundă criză istorică și asistă la prăbușirea unor valori ce-i par de neînlocuit: Antichitatea clasică s-a dezagregat sub privirile sale de ultim umanist, în epoca barbară în care trăiește, civilizația scrisului este ca și inexistentă, criza Europei a atins unul dintre punctele cele mai tragice. Boethius caută refugiu în conștiința câtorva valori care nu pot pieri, în legile numărului care reglementează natura și arta, oricum ar arăta situația existentă. Chiar și în momentele de încredere în frumusețea lumii, atitudinea sa este totuși aceea a unui înțelept care-și ascunde neîncrederea în lumea fenomenală, admirând frumusețea noumenelor matematice. Estetica proporțiilor intră deci în Evul Mediu ca dogmă care se refuză oricărei testări, dar care va stimula în schimb testările mai energice și mai eficace[3].

Teoriile boethiene despre muzică sunt destul de cunoscute. Într-o zi Pitagora observă că, bătând în nicovală, ciocanele unui fierar produc sunete diferite și-și dă seama că raporturile dintre sunetele gamei astfel obținute sunt proporționale cu greutatea ciocanelor. Deci numărul guvernează universul sonor în rațiunea sa fizică și îl reglementează în autoorganizarea sa artistică.

> *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*
>
> Consonanța, care guvernează toate modulațiile muzicale, nu poate fi obținută fără sunet... Consonanța este concordia diferitelor voci reduse la unitate... Armonia este o mixtură de sunete acute și grave, care ajunge blând și uniform în auz.
> (*De musica* I, 3 și 8, PL 63, col. 1172, 1173 și 1174)

Reacția estetică în prezența faptului muzical se bazează și ea pe un principiu al proporționalității: este caracteristic firii umane să cabreze în fața modurilor muzicale discordante și să se abandoneze celor plăcute. Este vorba de un fapt documentat de întreaga doctrină psihagogică a muzicii: diferitele moduri influențează diferit psihologia indivizilor și există ritmuri dure și ritmuri temperate, ritmuri adecvate unei educații viguroase a copiilor și ritmuri moi și lascive; spartanii, ne amintește Boethius, se gândeau să stăpânească animalele cu ajutorul muzicii, iar Pitagora l-a calmat pe un adolescent beat și l-a făcut să fie mai stăpân pe sine însuși, determinându-l să asculte o melodie hipofrigiană în ritm spondaic (pentru că modul frigian îl irita peste măsură). Pitagoricienii, care ogoiau prin somn grijile cotidiene, se

3. J. COMBARIEU (*Histoire de la musique*, ed. a 6-a, Paris, 1938, vol. I, p. 224) susține că influența lui Pitagora în muzică a fost paralizantă, așa cum a fost aceea a lui Aristotel în filozofie. Totuși, nu se poate nega faptul că unei atari influențe i se datorează dezvoltarea unui principiu teoretic important cum este *proportio*, pe care practica a știut să-l adecveze rapid la propriile sale exigențe.

lăsau adormiți de anumite psalmodieri; treziți din somn, se eliberau de torpoarea somnului cu alte modulații.

Boethius lămurește în termenii proporționalității rațiunea tuturor acestor fenomene: sufletul și corpul omului sunt supuse unor legi identice cu cele care guvernează fenomenele muzicale și chiar aceste proporții se regăsesc în armonia cosmosului, așa că microcosmosul și macrocosmosul se vădesc a fi legate printr-un unic nod, printr-un canon matematic și totodată estetic. Omul este modelat pe măsura lumii și își procură desfătări din orice manifestare a unei atari similitudini: *amica est similitudo, disimilitudo odiosa atque contraria.*

Dacă această teorie despre o *proportio* psihologică va avea dezvoltări interesante în teoria medievală a cunoașterii, o șansă enormă va căpăta concepția boethiană a proporției cosmice. Aici revine înainte de toate teoria pitagoreică a armoniei sferelor, prin conceptul de *muzică mundană*: este vorba de gama muzicală produsă de șapte planete despre care vorbește Pitagora și care, învârtindu-se în jurul pământului imobil, generează fiecare câte un sunet ce este cu atât mai acut, cu cât planeta respectivă se află mai departe de Terra și deci se mișcă mai repede (*De musica* I, 2). Din acest ansamblu izvorăște o muzică de o extremă suavitate, pe care noi nu o auzim din cauza inadecvării simțurilor, așa cum noi nu percepem mirosuri pe care însă câinii le simt – cum ne va spune mai târziu, cu o comparație cam nereușită, Ieronim din Moravia (cf. Coussemaker 1864, I, p. 13).

În aceste raționamente sesizăm încă o dată limitele scientismului medieval: într-adevăr, după cum s-a observat, dacă fiecare planetă produce câte un sunet al gamei, toate planetele vor produce o disonanță extrem de dezagreabilă. Dar în fața perfecțiunii corespondențelor numerice, teoreticianul medieval nu ia în seamă acest contrasens. Și Evul Mediu va înfrunta experiența ulterioară având acest bagaj de certitudini platonice; căile științei sunt într-adevăr infinite, dacă unii astronomi ai Renașterii vor ajunge să bănuiască existența mișcării Pământului tocmai din cauza faptului că, pentru exigențele gamei, acesta ar fi trebuit să emită un al optulea sunet. Pe de altă parte, teoria despre muzica mundană acceptă chiar o viziune mai concretă privind frumusețea ciclurilor cosmice, jocul armonios al timpului și anotimpurilor, compoziția elementelor și mișcările din natură, schimbările biologice și viața umorilor.

Evul Mediu va dezvolta o infinitate de variațiuni pe această temă a frumuseții muzicale a lumii. Honorius din Autun, în *Liber duodecim quaestionum* va dedica un capitol pentru a lămuri *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, adică faptul că universul este în formă de liră, în care diferitele feluri de corzi sună armonios (PL 172, col. 1179). Scotus Eriugena ne va vorbi despre frumusețea universului, constituită din consonanța celor asemănătoare și neasemănătoare, ca armonie ale cărei voci, ascultate separat nu spun nimic, dar contopite într-un unic acord exprimă o naturală suavitate. (*De divisione naturae* II, PL 122).

3. Școala din Chartres

În secolul al XII-lea, în afara meditației speculative în domeniul strict muzical, se dezvoltă – totuși pe baze platonice – cosmologia „timaică" a Școlii din Chartres, întemeiată pe o perspectivă estetico-matematică. „Cosmosul lor este dezvoltarea, prin scrierile aritmetice ale lui Boethius, a principiului augustinian potrivit căruia Dumnezeu așază fiecare lucru *ordine et mensura*, și se asociază strâns conceptului clasic de *kòsmos*, ca fiind *consentiens conspirans continuata cognatio* susținută de un principiu divin care este *suflet, providență, destin*[4]. Sursa unor atari perspective este, după cum s-a precizat deja, *Timaios*, care amintea Evului Mediu că „Demiurgul, dorind ca universul să fie cât mai asemănător cu cea mai frumoasă și mai desăvârșită în toate privințele dintre entitățile inteligibile, a alcătuit o viețuitoare unică și vizibilă, care cuprinde în sine toate viețuitoarele câte sunt, potrivit naturii lor, de același fel... Dintre legături, cea mai frumoasă este aceea care se face pe sine și pe cele corelate cu ea să fie cât mai unitare; iar acest lucru îl realizează în chipul cel mai complet, prin natura ei, proporția geometrică" (30d și 31c; tr. rom. de

4. GREGORY 1955, p. 214. Întreaga operă furnizează excelente date privind cosmologia Școlii din Chartres. Pentru o introducere în temă și pentru o bibliografie adusă mai „la zi", despre Școala din Chartres, v. MACCAGNOLO 1980. Referitor la estetică, cf. în special ASSUNTO 1961, pp. 139-156.

C. Partenie în *Opere*, vol. VII, București, Ed. Științifică, 1993, p. 145 [N. tr.]).

Pentru Școala din Chartres lucrarea lui Dumnezeu va fi tocmai *kòsmos*-ul, ordinea totului, care se contrapune haosului primordial. Mediatoare în această acțiune va fi Natura, o forță implicită lucrurilor, care din lucruri asemănătoare produce lucruri asemănătoare (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), cum va spune Guillaume de Conches în *Dragmaticon* (I). Pentru metafizica chartresiană Natura nu va fi doar o personificare alegorică, ci mai curând o forță care veghează la nașterea și la devenirea lucrurilor (cf. Gregory 1955, pp. 178 și 212).

Și *exornatio mundi* este acțiunea de desăvârșire pe care Natura, prin intermediul unui complex organic de cauze, a realizat-o în lumea o dată creată:

> *Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.*
>
> Frumusețea lumii este tot ceea ce apare în fiecare element al ei în parte, cum sunt stelele pe cer, păsările în aer, peștii în apă, oamenii pe pământ.
> (G. de Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeauneau, p. 144)

Ornatus ca ordine și *collectio creaturarum*. Frumusețea începe să apară în lume atunci când materia creată se diferențiază prin greutate și prin număr, se circumscrie în contururile sale, dobândește chip și culoare; astfel, chiar în această concepție cosmologică, *ornatus* se apropie de condiția acelei structuri pertinente a lucrurilor care va fi apoi recunoscută în întemeierea – ce va fi operată de secolul al XIII-lea – a lui *pulchrum* pe *forma*. Pe de altă parte, această imagine a armoniei cosmice apare (poate mai mult ochilor noștri, decât celor ai medievalilor) ca o metaforă amplificată a perfecțiunii organice a unei forme individuale, a unui organism al naturii sau al artei.

În această concepție, rigiditatea deducțiilor matematice este deja temperată de un înțeles organic al naturii. Guillaume de Conches, Thierry de Chartres, Bernardus Silvestris, Alain de Lille nu ne vorbesc despre o ordine matematic imuabilă, ci despre un proces organic a cărui creștere – care-și are originea în Autor – o putem mereu re-tâlcui: considerând a doua Persoană a Treimii drept cauză formală, principiul organizator al unei armonii

estetice căreia Tatăl îi este cauză eficientă și Sfântul Duh cauză finală, *amor et connexio, anima mundi*. Nu numărul, ci Natura guvernează această lume; Natura pe care Alain o va cânta:

> *O Dei proles genitrixque rerum,*
> *vinculum mundi, stabilisque nexus,*
> *gemma terrenis, speculum caducis,*
> *lucifer orbis.*
> *Pax, amor, virtus, regimen, potestas,*
> *ordo, lex, finis, via, dux, origo,*
> *vita, lux, splendor, species, figura,*
> *Regula mundi.*
>
> O, fiică a lui Dumnezeu și maică a lucrurilor,
> care păstrezi lumea unită și-i dai statornicie,
> nestemată pentru pământeni, oglindă pentru muritori,
> lumină a lumii.
> Pace, iubire, virtute, cârmuire, putere,
> ordine, lege, țel, cale, călăuză, izvor,
> viață, lumină, strălucire, formă, chip,
> regulă a lumii.
> (*De planctu naturae*, ed. Haring, p. 831)

În acestea și în alte viziuni ale armoniei cosmice se soluționează chiar și problemele puse de aspectele negative ale realității. Chiar și lucrurile urâte se integrează în armonia lumii, prin intermediul proporției și contrastului. Frumusețea (și aceasta va fi de-acum încolo convingerea comună întregii Scolastici) se naște chiar și din aceste contraste și până și monștrii au rațiune și demnitate în armonia universului, chiar și răul cuprins într-o ordine devine frumos și bun, pentru că din el se naște binele și lângă el binele strălucește mai intens (cf. *Summa* de Alexander din Hales, II, pp. 116 și 175).

4. „Homo quadratus"

Alături de această cosmologie naturalistă, același secol al XII-lea ducea totuși la maximă dezvoltare o altă derivație a cosmologiilor pitagoreice, reluând și unificând temele tradiționale ale teoriei despre *homo quadratus*. Sursa o constituiau doctrinele lui Chalcidius și Macrobius, mai cu seamă acesta din urmă (*In Somnium Scipionis* II, 12) care amintea că *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. Cosmosul ca un

om uriaș și omul ca un cosmos mic. De aici își începe drumul o mare parte din alegorismul medieval, în tentativa sa de a interpreta, prin intermediul unor arhetipuri matematice, raportul dintre microcosmos și macrocosmos. În teoria despre *homo quadratus* numărul, principiu al universului, ajunge să-și asume înțelesuri simbolice, întemeiate pe o serie de corespondențe numerice, care sunt și corespondențe estetice.

Și aici primele sistematizări ale teoriei sunt în domeniul muzical: opt sunt tonurile muzicale pentru că – observă un călugăr cartusian anonim – patru au identificat anticii și patru au adăugat modernii (și se referă la cele patru moduri autentice și la cele patru colaterale):

> *Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartito modo se dividit...Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etc.*
>
> Într-adevăr [anticii] raționau astfel: așa cum este în natură așa trebuie să fie și în artă; dar în multe cazuri natura se divide în părți... Patru sunt în realitate regiunile lumii, patru sunt elementele, patru sunt calitățile prime, patru vânturile principale, patru sunt alcătuirile fizice, patru facultățile sufletului și așa mai departe. Din aceasta deduceau... etc.
> (Anonim cartusian, *Tractatus de musica plana*, ed. Coussemaker, II, p. 434)

Numărul patru devine astfel, la alți autori sau în credința comună, un număr-pivot, un număr-cheie, încărcat cu determinații seriale. Patru sunt punctele cardinale, principalele vânturi, fazele lunii, anotimpurile, patru este numărul constitutiv al tetraedului timaic al focului, patru literele numelui ADAM. Și patru este, cum indica Vitruviu, numărul omului, întrucât lățimea omului cu brațele larg desfăcute corespunde înălțimii sale, dând astfel latura orizontală și cea verticală a unui pătrat ideal. Patru va fi numărul perfecțiunii morale, așa că omul puternic moralmente va fi numit *tetragon*. Dar omul cvadrat va fi totodată și om pentagonal, întrucât și 5 este un număr plin de misterioase corespondențe, iar pentada este o entitate care simbolizează perfecțiunea mistică și perfecțiunea estetică. Cinci este numărul circular care, multiplicat, se regăsește continuu pe el însuși (5x5=25x5=125x5=625 etc.). Cinci sunt esențele lucru-

rilor, zonele elementare, felurile viețuitoarelor (păsări, pești, plante, animale, oameni); pentada este matricea constructivă a lui Dumnezeu și ea se regăsește chiar și în Sfânta Scriptură (Pentateucul, cele cinci răni); un argument mai puternic se descoperă în om, care poate fi înscris într-un cerc al cărui centru este ombilicul, în timp ce perimetrul, format din linii drepte care unesc diferitele extremități, dă figura unui pentagon. Și este destul să amintim, dacă nu imaginea lui Villard de Honnecourt, pe aceea – extrem de cunoscută, deja renascentistă – a lui Leonardo. Mistica Sfintei Hildegard (cu concepția sa despre *anima symphonizans*) se bazează pe simbologia proporțiilor și pe fascinația misterioasă a pentadei. În legătură cu aceasta s-a vorbit despre semnificația simfonică a naturii și despre experiența absolutului ce se dezvoltă pe ritm muzical. Hugues de Saint Victor afirmă că trupul și sufletul reflectă perfecțiunea frumuseții divine, primul întemeindu-se pe numărul cu soț, imperfect și instabil, celălalt pe numărul fără soț, determinat și perfect; și viața spirituală se bazează pe o dialectică matematică, întemeiată pe perfecțiunea decadei[5].

Această estetică a numărului ne lămurește, mai mult ca orice altceva, un aspect în legătură cu care este întotdeauna ușor să înțelegem greșit Evul Mediu: expresia „tetragon", care indică fermitatea morală, ne amintește că armonia lui *honestas* este alegoric armonie numerică și, mai riguros, este proporție a acțiunii dirijată către scop. Deci, în acest Ev Mediu, mereu acuzat că reduce frumusețea la utilitate sau moralitate, prin intermediul comparațiilor micro-macrocosmice, tocmai perfecțiunea etică este aceea care este redusă la consonanță estetică. S-ar putea afirma că Evul Mediu nu reduce esteticul la etic, cât întemeiază valoarea morală pe baze estetice. Dar și așa s-ar falsifica faptele: numărul, ordinea, proporția sunt principii atât ontologice, cât și etice și estetice.

5. Proporţia ca normă artistică

Provenind din teoretizările muzicale ale Antichității târzii și ale Evului Mediu timpuriu, estetica proporției a

5 Cf. DE BRUYNE 1946, II, 7, 5; DE LUBAC 1959-64, II/1, VII, 1, pp. 7-40.

luat forme variate, mereu mai complexe; dar între timp, teoria s-a verificat treptat în contactul cu realitatea artistică de zi cu zi. În chiar cuprinsul unei teorii a muzicii, proporția devine tot mai mult concept tehnic sau, în orice caz, criteriu formativ. Deja la Scotus Eriugena găsim o primă mărturie filozofică asupra contrapunctului (Cf. Coussemaker 1864, II, p. 351), dar descoperirile tehnice ale istoriei muzicii obligă tot mai mult la reflecție privind proporții *determinate* și nu proporția în sine.

Spre anul 850, o dată cu inventarea tropului ca versificare a jubilației exuberante (și o dată cu adaptarea fiecărei silabe a textului la momentul corespunzător din desfășurarea melodiei), se impune considerarea în termenii proporționalității a procesului compozițional. Descoperirea, către secolul al X-lea, a diastematiei – concordanța evoluției notelor scrise, cu aceea ascendentă sau descendentă a notelor emise – ridică probleme de *proportio* care nu mai este metafizică. Așa se întâmplă când, în secolul al IX-lea, cele două voci ale diafoniștilor abandonează unisonul și încep să urmeze fiecare o linie melodică proprie, dar păstrând consonanța ansamblului. Problema se amplifică atunci când de la diafonie se trece la contrapunct și de aici la marile invenții polifonice ale secolului al XII-lea. În fața unui *organum* de Pérotin, când din străfundul unei note generatoare urcă mișcarea complexă a unui contrapunct de o cutezanță cu adevărat gotică, iar trei sau patru voci mențin șaizeci de măsuri consonante pe aceeași notă de pedală, într-o diversitate de înălțări sonore asemănătoare pinaclurilor unei catedrale, muzicianul medieval care recurge la textele tradiției conferă o semnificație foarte concretă acelor categorii care pentru Boethius erau abstracțiuni platonice.

Armonia ca *diversarum vocum apta coadunatio* (Hucbald de Saint-Amand, *Musica Enchiriadis* 9, PL 132) devine o valoare tehnică valorificată și verificată. Principiul metafizic este de-acum încolo un principiu artistic. Cine spune că între teoria metafizică a frumosului și aceea a artei nu au existat conexiuni, acela face o afirmație într-adevăr riscantă.

Literatura, la rândul ei, abundă în precepte solide și documentate despre *proportio*. Geoffroy de Vinsauf, în *Poetria Nova* (spre 1210), reamintește că în cazul lui *ornatus* contează un principiu de conveniență, care de-acum încolo nu mai apare strict numerică, ci calitativă,

întemeiată pe concordanțe psihologice și fonice. Ar fi nimerit să spunem că aurul este *fulvum*, laptele *nitidum*, trandafirul *praerubicundus*, mierea *dulciflua*. Fiecare stil să fie *adaptat* la acel ceva despre care este vorba, *sic rerum cuique geratur mos suus*. Pe ideea de conveniență se fundamentează teoriile despre *comparatio* și *collatio*; iar importante pentru țelul nostru sunt recomandările de a urma în scris sau o *ordo naturalis*, sau cele opt feluri de *ordo artificialis*, care reprezintă un cunoscut exemplu de tehnică a expunerii. În aceste prescripții, ceea ce pentru retorica romană era *ordo tractandi* devine *ordo narrandi*; și în legătură cu atari poetici expuse de diverși autori[6], Faral observă că „ei știau de pildă ce efecte să scoată din simetria scenelor care formează un diptic sau un triptic, a unei povestiri abil întrerupte, a corelării unor povestiri desfășurate simultan (Faral 1924, p. 60).

Multe romane medievale îndeplinesc aceste prescripții tehnice; principiul estetic devine în primul rând metodă de poetică și apoi realitate tehnică; în același timp se produce procesul invers, de rafinare a pozițiilor teoretice în adecvarea lor la experiență. Principiul literar *brevitas*, care revine adesea în Evul Mediu, demonstra convingător că, de pildă, *ne quid nimis* recomandat de Alcuin în *De Rhetorica* voia să spună că trebuie să fie prohibit tot ceea ce desfășurarea unui subiect nu reclama cu necesitate: cum explicase Pliniu cel Tânăr, demonstrând că descrierea homerică a scutului lui Ahile nu era lungă, întrucât era justificată de desfășurarea evenimentelor ce urmau (*Epistola* 5; cf. Curtius 1948, *excursus* 13).

Trecând la domeniul artelor plastice și figurative, găsim conceptul și norma simetriei larg răspândite, în special sub influența lucrării *De architectura* a lui Vitruviu. Mergând pe urmele acestuia, Vincent de Beauvais amintește că arhitectura rezidă în ordine, dispunere, euritmie, simetrie, frumusețe (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Dar principiul proporției reapare în practica arhitecturală și ca manifestare heraldico-simbolică a unei conștiințe estetice a profesiunii. Este vorba de ceea ce am putea caracteriza drept aspectul ezoteric al misticii proporției: derivat din sectele pitagoreice, exorcizat

6. Vezi, de ex., *Dialogus super auctores*, de CONRAD DIN HIRSCHAU și *Didascalicon*, de HUGUES DE SAINT-VICTOR.

de Scolastică, supraviețuia în stirpele de meșteșugari, dacă nu altfel, oricum ca un sistem capabil să proslăvească și să păstreze secretele meseriei.

Poate că așa trebuie înțeles gustul pentru structurile pentagonale care se regăsesc în arta gotică, în special în traseele din rozasele catedralelor. Dincolo de multe alte semnificații simbolice pe care Evul Mediu i le va conferi – de la *Roman de la Rose*, la luptele dintre York și Lancaster – trandafirul cu cinci petale este mereu o imagine florală a pentadei. Fără a vedea în fiecare apariție a pentadei semnul unei religii ezoterice[7], este cert că utilizarea acestei structuri are întotdeauna valoarea unei trimiteri la un principiu estetic ideal; așezându-l la temelia raporturilor ritualice, breslele zidarilor pun în evidență încă o dată conștiința conexiunilor dintre munca de meșteșugar și valoarea estetică.

Într-o atare perspectivă trebuie văzută reductibilitatea la schemă geometrică a oricărui simbol sau siglă de breaslă: studiile întreprinse cu privire la *Bauhütte* (federația, cu rituri secrete, a tuturor meșterilor zidari, cioplitorilor în piatră și dulgherilor, din Sfântul Imperiu Roman) arată că toate *semnele lapidare* – adică siglele personale pe care fiecare meseriaș le marca pe pietrele cele mai importante ale construcției, cum ar fi cheile de boltă – sunt trasee geometrice, în cheie comună, bazate pe diagrame precise sau pe „grile" directoare. Prin identificarea unui centru de simetrie se identifică drumul, orientarea, raționalitatea. În acest domeniu cutuma estetică și instituirea teologică își dădeau mâna. Într-adevăr, estetica axată pe *proportio* era estetica medievală prin excelență.

Principiul simetriei, chiar și în întruchipările sale cele mai simple, era un criteriu instinctiv atât de înrădăcinat în sufletul medieval, încât determina însăși evoluția repertoriului iconografic. Acesta provenea din Biblie, din liturghie, din *exempla praedicandi*, dar adesea exigențe privind simetria conduceau la modificarea câte unei scene – pe care tradiția o transmisese în anumite coordonate bine statornicite – și chiar la violentarea habitudinilor și adevărurilor istorice cele mai larg acceptate. La Soisson unul dintre cei trei Magi este sacrificat

7. Interpretare către care înclină GHYKA 1931, II, 2.

pentru că nu se realiza un *pendant*. În catedrala din Parma, Sfântul Martin împarte pelerina sa nu cu unul, ci cu doi cerșetori. La San Cugat del Vallés, în Catalonia, Bunul Păstor de pe un capitel devine o pereche. Tocmai unor astfel de motive se datorează vulturii cu două capete sau sirenele cu două cozi (Réau 1951). Exigența simetriei creează repertoriul simbolic.

O altă lege de ordine, căreia arta medievală i se supune obedient, este cea a „încadrării": figura trebuie să se adecveze spațiului lunetei unui timpan, al unei coloane de portal, al trunchiului de con al capitelului. Uneori figura înscrisă dobândește, de la cerința încadrării, o nouă frumusețe, cum se întâmplă cu acei țărani din discurile lunilor de pe fațada bisericii Saint Denis, care – aplecați fiind într-o mișcare circulară – par să cosească grâul în pas de dans. Uneori adecvarea impune forța expresivă, așa cum se întâmplă în sculpturile arcelor concentrice ale portalului de la San Marco, din Veneția. Alteori încadrarea pretinde figuri grotești, schimonosite drastic, cu forță întru totul romanică: să ne gândim la figurile candelabrului de la San Paolo Fuori le Mura. Astfel, într-un cerc în care derivările cauzale sunt indiscernabile, prescripțiile teoretice privind *congregatio* și *coaptatio* interacționează cu practica artistică și cu tendințele compoziționale ale epocii. Și este interesant de notat că atâtea aspecte ale acestei arte, stilizări heraldice și deformări halucinante, nu provin din principii ale vitalității expresive, ci ale exigenței compoziționale. Că această intenție prevalează la artiști o sugerează teoriile medievale ale artei, care tind mereu să fie teorii ale compoziției formale și nu ale expresiei sentimentale.

Toate tratatele de arte figurative – de la cele bizantine ale călugărilor de pe Muntele Athos, la Tratatul lui Cennini – relevă ambiția artelor plastice de a se situa la același nivel de matematizare cu muzica (Panofsky 1955, pp. 72-99). Datorită unor atari texte, concepțiile matematice s-au convertit în canoane practice. Este vorba de norme plastice desprinse de-acum din matricea cosmologică și filozofică, unite totuși de curente subterane ale gusturilor și preferințelor. În acest sens ne pare oportun să luăm în considerare un document ca *Albumul* sau *Livre de portraiture*, de Villard de Honnecourt

(Hahnloser 1935; cf. tot Panofsky 1955 și De Bruyne 1946, III, 8, 3). Aici fiecare figură este determinată de coordonate geometrice, care nu dau o stilizare abstractă, ci încearcă mai cu seamă să statueze dinamic figura, într-o mișcare potențială. Oricum, în aceste modele ale concepției figurative gotice revin modulele proporționale, ecourile teoriilor vitruviene privind corpul uman. Și în sfârșit, schematizarea la care Villard reduce lucrurile pictate – acele schițe care, ca niște linii de ghidaj, propun norme directoare ale unei figurări vii și realiste – poate fi o reflectare a unei teorii a frumosului ca *proportio* produsă și dezvăluită de *resplendentia formae*, acea formă care este tocmai *quidditas*, schema esențială a vieții.

Când Evul Mediu va fi desăvârșit teoria metafizică a frumosului, atunci proporția, ca atribut al acestuia, va face parte din transcendentalitatea sa. Imposibil de exprimat printr-o unică formulare, proporția – ca și ființa – se actualizează la multiple și variate niveluri. *Există modalități infinite de ființare și de facere potrivit proporției*. Este o binecunoscută dedogmatizare a conceptului, dar în fond cultura medievală admisese implicit de multă vreme aceasta, în virtutea unor experiențe nemijlocite. În teoria muzicală, de pildă, se știa că, fiind *modul* considerat drept ordine a succesiunii elementelor diverse, era suficient să fie coborâte sau urcate anumite note (prin diezi sau bemoli), pentru a obține un alt mod. Este destul să inversezi ordinea modului lidian pentru a-l obține pe cel doric. Cât despre intervalele muzicale, în secolul al IX-lea Hucbald de Saint-Amand recunoaște cvinta ca fiind consonanță imperfectă; în secolul al XII-lea regulile codificate ale contrapunctului o acreditează de-acum drept consonanță perfectă; în secolul al XIII-lea va apărea și terța printre consonanțele admise. Proporția va apărea deci Evului Mediu ca o cucerire progresivă de convenienție de care cineva se poate bucura și de tipuri foarte variate de conformări reciproce. În domeniul literar, în secolul al VIII-lea, Beda operează – în *De arte metrica* – o distincție între metru și ritm, între metrica cantitativă și metrica silabică, notând că cele două modalități poetice au fiecare un tip propriu de proporție (cf. Saintsbury 1902, I, p. 404). Constatare pe care o întâlnim și în secolele următoare, la diverși autori; de exemplu, în secolul al IX-lea la Aurelianus din

Reomé și Remigius din Auxerre (cf. Gerbert 1784, I, pp. 23, 68). Când se va fi ajuns la omologarea teologică și metafizică a unor atari experiențe, atunci *proportio* va fi devenit o categorie capabilă de determinații complexe, după cum vom vedea în contextul doctrinei tomiste a formei.

Dar estetica axată pe *proportio* era totuși o estetică de tip cantitativ. Și nu izbutea să confere deplină îndreptățire gustului calitativ pentru plăcerea imediată, pe care Evul Mediu îl manifesta în fața culorii și a luminii.

V
ESTETICILE LUMINII

1. Gustul culorii şi al luminii

În *De quantitate animae* Augustin elaborase o teorie riguroasă a frumosului ca regularitate geometrică. Aici el afirma că triunghiul echilateral este mai frumos decât cel scalen, pentru că în primul există un mai mare echilibru; încă şi mai izbutit este pătratul, unde la unghiuri egale corespund laturi egale, dar foarte frumos este cercul, în care nici un unghi nu rupe egalitatea continuă a circumferinţei. Optim şi deasupra tuturor este punctul, indivizibil, centru, început şi sfârşit al lui însuşi, fundament generator al celei mai frumoase figuri, cercul (*De quantitate animae, Opere* III, 2, pp. 10-23; cf. Svoboda 1927, p. 59). Această teorie tindea să raporteze gustul proporţiei la sentimentul metafizic al identităţii absolute a lui Dumnezeu (chiar dacă în textul citat exemplele geometrice erau folosite în cadrul unui discurs asupra poziţiei centrale a sufletului) şi în această reducţie a multiplului proporţionat la perfecţiunea indiviză a unului există potenţial acea contradicţie, pe care Evul Mediu se găsea în situaţia de a trebui să o rezolve, între o estetică a cantităţii şi o estetică a calităţii.

Aspectul cel mai la îndemână, din această a doua tendinţă, era reprezentat de gustul pentru culoare şi pentru lumină. Documentele pe care Evul Mediu ni le furnizează, despre această sensibilitate instinctivă la realităţile cromatice, sunt rarisime şi reprezintă un element contradictoriu faţă de tradiţia estetică deja examinată. Am văzut într-adevăr că toate teoriile frumosului ne vorbeau îndeosebi şi substanţial de o frumuseţe inteligibilă, de armonii matematice, chiar şi atunci când se apucau să examineze arhitectura sau corpul uman.

În legătură cu simţul culorii (nestemate, stofe, flori, lumină etc.), Evul Mediu manifestă, dimpotrivă, o înclinaţie foarte accentuată către aspectele sensibile ale realităţii. Gustul proporţiilor se transmite ca problemă de doctrină şi numai treptat se transferă pe terenul constatării practice şi al regulii de creaţie; gustul pentru culoare şi lumină este însă un dat de reactivitate spontană, tipic medievală, care abia apoi se încheagă ca interes ştiinţific şi se ordonează în speculaţii metafizice (chiar dacă lumina apare de la început, în textele misticilor şi ale neoplatonicienilor în general, ca metaforă a realităţilor spirituale). În plus, cum s-a amintit deja, frumuseţea culorii este unitar simţită ca frumuseţe simplă, de nemijlocită perceptibilitate, de natură indiviză, care nu se datorează unui raport sau unei conexiuni, cum se întâmpla în cazul frumuseţii proporţionale.

Nemijlocirea şi simplitatea sunt deci caracteristicile gustului medieval pentru culoare. Însăşi arta figurativă a epocii nu cunoaşte cromatismul secolelor ulterioare şi mizează pe culorile elementare, pe zonele cromatice certe şi ostile nuanţării, pe învecinarea de tente stridente care generează lumină din acordul de ansamblu, în loc să se definească printr-o lumină care învăluie în clar-obscur sau face să transpară culoarea dincolo de contururile figurii.

La fel în poezie, caracteristicile cromatice sunt certe, decise: iarba e verde, sângele roşu, laptele alb-strălucitor. Există superlative pentru fiecare culoare (ca *praerubicunda*, cea a trandafirului), iar una şi aceeaşi culoare are multe gradări, dar nici o culoare nu se stinge în zone de umbră. Miniatura medievală ilustrează cu maximă claritate această preferinţă pentru culoarea integră, această voioasă predilecţie pentru învecinarea de culori vii. Nu doar în cea mai matură perioadă a miniaturii flamande sau a celei burgunde (să ne gândim la *Très riches heures du Duc de Berry*), dar chiar în opere anterioare, ca, de pildă, în miniaturile de la Reichenau (secolul al XI-lea), unde „juxtapunând strălucirii aurului ciudate tonuri reci şi deschise – ca lila, verdele marin, galbenul nisipiu sau albul azuriu – se obţin efecte de culoare în care lumina pare că iradiază din obiecte" (Nordenfalk 1957, p. 205).

Cât priveşte mărturiile literare, este suficientă această pagină din *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes,

pentru a ne învedera afinitatea dintre imaginația jucăuș-vizuală a literatului și cea a pictorilor:

> Cel care primise ordinul poartă pelerină și haină căptușită cu hermină albă până la mâneci; pentru a nu ține nimic ascuns, la încheieturile mâinii și la gât erau peste o sută de monezi de aur bătut, cu nestemate de foarte mare valoare – violete și verzi, albastru închis și brune – încrustate pe întreaga suprafață a aurului... În cataramе se găsea o uncie de aur; de o parte se afla un hiacint, de cealaltă un rubin care iradia mai multă strălucire ca un granat. Căptușeala era de hermină albă, cea mai fină și cea mai frumoasă din câte se pot vedea. Mantia de purpură era meșteșugit lucrată, cu cruciulițe de diverse culori, violet și roșu-aprins și albastru-închis, alb și verde, violet și galben.
> (tr. it. în Bianchini 1957, p. 50).

Este cu adevărat *suavitas coloris* despre care vorbesc textele deja examinate. A căuta alte exemple în literaturile latină sau italiană din Evul Mediu înseamnă pe drept cuvânt a începe o recoltare fără de sfârșit. Am putea aminti „dulcea culoare de safir oriental" a lui Dante, „chipul de zăpadă colorat în carmin" al lui Guinizelli sau acea „clère et blanche" Durandal din *Chanson de Roland*, care strălucește și scânteiază spre soare; dar exemplele sunt nenumărabile (v. De Bruyne, 1946, III, 1, 2). Pe de altă parte, i-a fost dat Evului Mediu să elaboreze tehnica figurativă care exploatează în cel mai înalt grad vivacitatea culorii simple, unită cu vivacitatea luminii cu care se întrepătrunde: vitraliul catedralei gotice.

Dar acest gust pentru culoare se dezvăluie și în afara artei, în viața și obiceiurile de zi cu zi, în îmbrăcăminte, în podoabe, în arme. Într-o fascinantă analiză a sensibilității față de culoare, din Evul Mediu târziu, Huizinga ne amintește entuziasmul lui Froissart pentru „corăbiile pe apă, cu steagurile și flamurile fluturânde, în timp ce blazoanele colorate scânteiază în soare. Sau jocul razelor de soare pe căștile, armurile, vârfurile de lăncii, pe stegulețele și drapelele unui detașament de călăreți care pornesc la drum". Sau preferințele cromatice menționate în *Blason des couleurs*, unde sunt lăudate combinațiile de galben-pal și albastru-deschis, portocaliu și alb, portocaliu și roz, roz și alb, negru și alb; și spectacolul descris de La Marche, în care apare o fată în mătase violetă, pe un catâr cu valtrap de mătase albastră, dus de trei bărbați în mătase chinovarie, cu tichii de mătase verde

(Huizinga 1955, cap. XIX; tr. rom., ed. 1993, pp. 446-448 [N. tr.]).

Aceste trimiteri la gustul curent sunt necesare pentru a înțelege, în întreaga lor însemnătate, referirile pe care teoreticienii le fac la culoare ca parte componentă a frumuseții. Fără a menține prezent în minte acest gust atât de înrădăcinat și de puternic, vor putea părea superficiale adnotări ca acelea ale Sfântului Toma (*S. Th.* I, 39, 8), potrivit căruia numim frumoase lucrurile cu culori clare. Or, acestea sunt tocmai situațiile în care teoreticienii sunt influențați de sensibilitatea comună.

În acest sens, Hugues de Saint-Victor laudă culoarea verde drept cea mai frumoasă dintre toate, simbolul primăverii, imagine a viitoarei renașteri (aici referința mistică nu anulează desfătarea sensibilă) (*De tribus diebus*) și aceeași preferință răspicată manifestă Guillaume d'Auvergne, susținând-o cu argumente de natură psihologică, pentru că, zice-se, verdele s-ar găsi la jumătatea distanței dintre alb, care dilată ochiul, și negru, care îl contractă (cf. De Bruyne 1946, II, p. 86).

Dar, mai mult ca pentru culoare ca atare, misticii și filozofii par a se entuziasma de luminozitate în general și de lumina solară. Și în acest caz literatura vremii este plină de exclamații de încântare față de strălucirile luminii diurne și de flăcările focului. În fond, biserica gotică este construită ținându-se seama de pătrunderea luminii prin traforajul structurii; și această transparență mirabilă și neîntreruptă este ceea ce îl încântă pe Suger, când vorbește despre biserica sa, în cunoscutele *versiculi*:

> *Aula micat medio clarificata suo.*
> *Claret enim claris quod clare concopulatur,*
> *et quod perfundit lux nova, claret opus*
> *nobile.*
>
> Sala strălucește luminată în mijloc.
> Strălucește într-adevăr ceea ce, cu măreție
> [este unit cu ceea ce luminează,
> iar ceea ce o lumină nouă inundă, scânteiază ca o nobilă operă.
> (*De rebus in adm. sua gestis*, PL 186, col. 1229)

Cât privește poezia, e destul să amintim *Paradisul* dantesc pentru a avea un model perfect de gust pentru lumină, în parte datorat unor înclinații spontane ale omului medieval (deprins a-și imagina divinul prin elemente luminoase și de a face din lumină „metafora pri-

mordială a realității spirituale"), în parte unui ansamblu de sugestii patristico-scolastice (cf. Getto 1947). Într-o manieră similară procedează proza mistică; astfel încât unor versuri ca *pârjolul său se iscă din orice scânteie*, sau *și iată în jur, cu aceeași strălucire, născându-se o lumină peste cea de dinainte – în chip de orizont ce se-nsenină*, le corespund, în mistica Sfintei Hildegard, viziuni de flacără roș-strălucitoare. În descrierea frumuseții primului înger, Hildegard vorbește de un Lucifer (înainte de cădere) împodobit cu nestemate strălucitoare ca cerul înstelat, așa că nenumărabila mulțime de scântei, iradiind în sclipirea tuturor podoabelor sale, face lumea să strălucească de lumină (*Liber divinorum operum*, P.L. 194, I, 4, 12-13, coll. 812-813).

Ideea de Dumnezeu ca lumină venea din îndepărtate tradiții. De la Bel semiticul, de la Ra egipteanul, de la Ahura Mazda iranianul, toate personificări ale soarelui sau ale binefăcătoarei acțiuni a luminii, până la – firește – platonicul soare al ideilor, Binele. Prin filonul neoplatonic (în special prin Proclos) aceste imagini se insinuau în tradiția creștină, mai întâi datorită lui Augustin, iar apoi prin intermediul lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, care celebrează mereu pe Dumnezeu ca Lumen, Foc, fântână luminoasă (de exemplu. *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). La influențarea întregii Scolastici ulterioare concura și panteismul arab, care lăsase moștenire viziuni de esențe roșu-aprins de lumină, extaze de frumusețe și strălucire, de la Avempace la Hay ben Jodkam și Ibn Tofail (cf. Menéndez y Pelayo 1883, I, 3).

2. Optică și perspectivă

Totuși, indiferent dacă era vorba de metafore metafizice sau de manifestări empirice ale gustului pentru culoare, Evul Mediu își dădea seama în ce măsură concepția calitativă asupra frumosului nu se punea de acord cu definirea acestuia din perspectiva ideii de proporție. Dezacordul exista încă la Augustin, după cum s-a văzut, și acesta îl observase fără îndoială la însuși Plotin, la care se manifesta propensiunea către estetica culorii și a calității (*Enneade* I, 6, 1). Atâta vreme cât se apreciau culorile plăcute fără exigențe critice și se făcea uz de

metafore în cuprinsul unui discurs mistic sau de vagi cosmologii, aceste dezacorduri puteau să nici nu fie sesizate.

Dar Scolastica secolului al XIII-lea va înfrunta și această problemă; ea va recepta din diverse izvoare doctrina luminii, puternic îmbibată de neoplatonism și o va dezvolta pe două linii fundamentale: aceea a unei cosmologii fizico-estetice și aceea a unei ontologii a formei. Pentru primul aspect, putem să ne gândim la Robert Grosseteste și la Sfântul Bonaventura. Pentru cel de-al doilea, la Albertus Magnus și la Sfântul Toma.

Dezvoltarea acestor noi perspective nu era întâmplătoare. Rațiunile formale puteau fi căutate în polemica antimaniheistă, dar materialul teoretic ce făcea posibile discuțiile se datora conturării unei serii de interese și curiozități în domeniul opticii și al fizicii luminii. Suntem în secolul în care Roger Bacon va proclama optica drept noua știință sortită să rezolve toate problemele. În *Roman de la Rose*, compendiu alegoric al celei mai progresiste Scolastici, Jean de Meun dizertează îndelung, prin vocea Naturii, despre minunățiile curcubeului și miracolele oglinzilor curbe, în care pitici și uriași își regăsesc respectivele dimensiuni inversate și chipurile lor pocite sau răsturnate. Chiar în acest text este citat arabul Alhazen drept marele autor în domeniu; și într-adevăr, speculația științifică asupra luminii ajunge în Evul Mediu tocmai prin acel *De aspectibus* sau *Perspectiva*, scris de Alhazen între secolele al X-lea și al XI-lea, reluat în secolul al XII-lea de către Witelo (sau Vitelo) în lucrarea sa *De perspectiva* și de către acel *Liber de intelligentiis* multă vreme atribuit lui Witelo însuși și acum mai curând unui anume Adam Pulchrae Mulieris (sau Bellefemme). Aceste texte ne vor apărea ca fiind deosebit de importante, dacă vorbim despre o psihologie a viziunii estetice ; dar cel care va situa teoria luminii pe terenul metafizico-estetic va fi Robert Grosseteste.

3. Metafizica luminii: Grosseteste

În primele sale lucrări, episcopul din Lincoln dezvoltase o estetică a proporțiilor și lui i se datorează de asemenea

una dintre cele mai izbutite definiții ale perfecțiunii organice a lucrului frumos:

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

Frumusețea este adecvată convenință a unui obiect cu el însuși și armonia tuturor părților sale și a fiecăreia cu celelalte și cu întregul, ca și a acestuia din urmă în raport cu ele.
(*De divinis nominibus*, în Pouillon 1946, p. 320)[1].

Dar în operele ulterioare el asimilează integral tematica luminii și în comentariul la *Hexaëmeron* el încearcă să rezolve conflictul dintre principiul calitativ și principiul cantitativ. Aici el urmărește să definească lumina drept maxima proporțiilor, *convenienta față de sine*:

Haec [lux] per se pulchra est „quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

[Lumina] este frumoasă prin ea însăși, „întrucât natura ei este simplă și conține în ea toate lucrurile laolaltă". De aceea este maxim unitară și proporțională cu ea însăși, în manieră concordantă prin echilibru: frumosul este într-adevăr concordia proporțiilor.
(*In Hexaëmeron*, în Pouillon 1946, p. 322).

Într-un atare sens identitatea devine proporția prin excelență și justifică frumusețea indiviză a Creatorului ca izvor de lumină, deoarece Dumnezeu – care este în cel mai înalt grad simplu – este maxima concordie și convenință a sa față de sine însuși.

Cu un astfel de argument Grosseteste o ia pe calea pe care se situează, cu varii nuanțări, scolasticii vremii, de la Bonaventura la Sfântul Toma. Dar sinteza autorului englez este și mai complexă, precum și mai personală.

1. Analiza cea mai aprofundată și mai clarificatoare a esteticii lui Grosseteste rămâne încă aceea a lui DE BRUYNE 1946, vol. III, cap. IV, asupra căreia s-a aplecat recent ASSUNTO 1961, pp. 169-171. Pentru un studiu introductiv la gândirea lui Grosseteste a se vedea ROSSI 1986, care cuprinde o bibliografie la zi asupra metafizicii luminii în Evul Mediu. Sunt semnalați în special FEDERICI VESCOVINI 1965 (despre teoriile *perspectivei*) și ALESSIO 1961 (despre optica în secolul al XIV-lea).

Orientarea neoplatonică a gândirii sale îl face să insiste în profunzime asupra problemei luminii: el ne oferă o imagine a universului alcătuit dintr-un unic flux de energie luminoasă, care este izvorul deopotrivă al frumosului și al ființei. Practic, perspectiva ține de emanatism: din lumina unică derivă, prin rarefieri și condensări progresive, sferele astrale și zonele naturale ale elementelor și, în consecință, nuanțele infinite ale culorii și volumele mecanico-geometrice ale lucrurilor. Deci proporția lumii nu este altceva decât ordinea matematică în care lumina, în propagarea sa creatoare, se materializează în funcție de diversificările care-i sunt impuse de rezistențele materiei:

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

Deci sau corporalitatea este lumina însăși, sau ea acționează ca și lumina și conferă materiei dimensiuni în măsura în care este parte a naturii și acționează în virtutea ei.
(*De luce*, ed. Baur, p. 51)

La originea unei ordini de organizare timaică s-ar afla deci un flux de energie creatoare de factură, *mutatis mutandis*, bergsoniană.

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundi, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum...

Într-adevăr, prin natura sa, lumina se propagă în orice direcție, astfel că dintr-un punct luminos se naște instantaneu o sferă de lumină nelimitat de mare, numai să nu se interpună un corp opac...
(ibidem)

În ansamblu viziunea asupra universului se dovedește a fi o viziune estetică, fie datorită proporțiilor pe care analiza le descoperă în lume, fie datorită efectului imediat al luminii, foarte plăcută la vedere, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*.

4. Sfântul Bonaventura

Sfântul Bonaventura reia pe baze aproape analoage o metafizică a luminii, fără a explica în termeni mai apropiați ilemorfismului aristotelic natura procesului creativ

al acesteia. Ea îi apare de fapt ca *formă substanțială* a corpurilor considerate ca atare; determinare primară pe care materia și-o asumă în devenirea către ființă.

> *Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.*
>
> Lumina este natura comună aflată în toate corpurile atât cerești, cât și pământești... Lumina este forma substanțială a corpurilor, care au cu atât mai real și mai demn condiția ființei, cu cât aparțin luminii.
> (II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2)

Într-un atare sens, lumina este principiul oricărei frumuseți, nu numai pentru că ea este *maxime delectabilis* dintre toate tipurile de realitate care pot fi cunoscute, ci și pentru că prin intermediul ei se creează evantaiul diferențierii culorilor și luminozităților, ale pământului și ale cerului. Lumina poate fi într-adevăr abordată sub trei aspecte. Ca *lux* ea este abordată în imanența ei, ca putere de a se difuza liber și ca sursă a oricărei mișcări; sub acest aspect ea pătrunde până în măruntaiele pământului, zămislind acolo mineralele și germenii vieții, ducând pietrelor și mineralelor acea *virtus stellarum* care este chiar opera influenței sale oculte. Ca *lumen* ea posedă *esse luminosum* și este transportată prin spații de către medii transparente. În accepțiunea de *color* și *splendor* ea apare ca reflectată de către corpul opac de care s-a lovit; în sens restrâns, despre strălucire vom vorbi cu referire la corpurile luminoase, pe care ea le face vizibile, iar despre culoare cu privire la corpurile terestre.

În fond, culoarea vizibilă se naște din întâlnirea a două lumini, cea încorporată în corpul opac și cea iradiată prin spațiul diafan: a doua o actualizează pe prima. Lumina în stare pură este formă substanțială (forță creatoare deci, de tip neoplatonic); lumina în ipostaza de culoare sau strălucire a corpului opac este formă accidentală (așa cum înclina aristotelismul să o gândească).

Aceasta era maxima precizie, în sens ilemorfic, la care putea să ajungă filozoful franciscan în cuprinsul gândirii sale; pentru Sfântul Toma lumina se va reduce la o calitate activă care rezultă din forma substanțială a

soarelui și care găsește în corpul diafan aptitudinea de a o recepta și a o transmite, acesta din urmă dobândind o „stare" sau „aptitudine" nouă, care este în definitiv starea luminoasă. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen:* însăși participarea și producerea luminii în transparent se numește *lumen*[2]. Dar pentru Sfântul Bonaventura lumina, înainte de a fi o realitate fizică, este fără îndoială și în mod fundamental realitate metafizică.

Și tocmai în virtutea tuturor implicațiilor mistice și neoplatonice ale filozofiei sale, el este împins să sublinieze aspectele cosmice și de extaz ale unei estetici a luminii. Cele mai frumoase pagini ale sale despre frumos sunt tocmai acelea în care descrie viziunea extatică și gloria cerească:

> *O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit regnum coelorum.*
>
> Câtă splendoare va domni atunci când strălucirea soarelui etern va lumina sufletele mântuite... O mare veselie nu poate fi ascunsă dacă irumpe în bucurie și cântece pentru cei ce vor ajunge în împărăția cerurilor.
> (*Sermones* VI)

În trupul celui reîntocmit în reînvierea cărnii, lumina va străluci în cele patru însușiri fundamentale ale sale: *claritas*, care luminează; impasibilitatea, grație căreia nimic nu o poate perverti; agilitatea, *quia subito vadit*; și penetrabilitatea, datorită căreia traversează corpurile diafane fără a le perverti. Transfigurat în glorie cerească – proporțiile fiind preschimbate în scăpărări pure – idealul lui *homo quadratus* revine ca ideal estetic și în mistica luminii (Despre Bonaventura cf. Gilson 1943 b, Bettoni 1973, Corvino 1980).

2. *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; cf. DE TONQUEDEC 1950. În Scolastica târzie lumina se va întoarce către imprecizia metaforei fără a se mai baza pe un aparat metafizic consistent: vezi DIONISIE CARTUSIANUL, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, vol. XXXIV).

VI
SIMBOL ŞI ALEGORIE

1. Universul simbolic

Secolul al XIII-lea ajunge să fundeze o concepție a frumosului pe baze ilemorfice, făcând să conveargă în această viziune teoriile frumosului fizic și metafizic, elaborate de esteticile proporției și luminii. Dar pentru a înțelege elementul de evoluție reprezentat de aceste concluzii, trebuie să avem în vedere un alt aspect al sensibilității estetice medievale, poate cel mai tipic, cel care caracterizează cel mai bine epoca, dând imaginea acelor procese mentale pe care le considerăm „medievale" prin excelență: este vorba despre viziunea simbolico-alegorică asupra universului.

Despre simbolismul medieval ne-a oferit o analiză magistrală Huizinga, arătându-ne în ce mod disponibilitatea pentru o viziune simbolică a lumii poate surveni și la omul contemporan:

> N-a existat nici un adevăr mare de care spiritul medieval să fie mai convins decât cel din cuvintele Sfântului Pavel către corinteni: *„Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem"* – „Căci acum vedem ca într-o oglindă, în chip întunecos, dar atunci vom vedea față în față". Evul Mediu n-a uitat niciodată că orice lucru ar fi absurd, dacă semnificația lui s-ar epuiza în funcția și formele sale de manifestare directe, că toate lucrurile se extind în bună parte până în lumea cealaltă. Această cunoaștere ne este și nouă familiară în orice clipă, ca sentiment neformulat, când răpăiala ploii pe frunze sau lumina lămpii pe masă pătrund o clipă până la o percepție mai adâncă decât cea a simțului practic al gândirii sau acțiunii. Se poate manifesta ca o opresiune bolnăvicioasă, așa încât lucrurile să pară încărcate cu o intenție personală amenințătoare, sau cu o enigmă, pe care trebuie s-o cunoști

> dar nu poți s-o cunoști. Mai poate să ne umple, și ne va umple ades, cu certitudinea calmă și reconfortantă că și propria noastră viață participă la sensul tainic al lumii[1].

Omul medieval trăia efectiv într-o lume populată de semnificații, trimiteri, suprasensuri, manifestări ale lui Dumnezeu în lucruri, într-o natură care vorbea neîncetat un limbaj heraldic, în care un leu nu era doar un leu, o nucă nu era doar o nucă, un hipogrif era tot atât de real ca un leu pentru că la fel ca acesta era un semn, neglijabil din punct de vedere existențial, al unui adevăr superior.

Mumford (1957, 3 și 4) a vorbit de starea de nevroză ca fiind caracteristică pentru întreaga perioadă: și expresia poate fi metaforic valabilă pentru a indica o viziune deformată și confuză asupra realității. Mai curând se va putea vorbi de o mentalitate primitivă: o percepere deficitară a liniei de separație între lucruri, o încorporare în conceptul unui anumit lucru a tot ceea ce are cu el un raport de asemănare sau de apartenență. Dar mai mult decât de primitivism, în sens restrâns, va fi vorba de aptitudinea de a prelungi activitatea mitopoietică a omului antic, producând noi simboluri și semnificații, în concordanță cu *ethos*-ul creștin; o reorientare, prin intermediul unei noi sensibilități față de supranatural, a acelui simț al miraculosului pe care Antichitatea târzie deja îl pierduse de mult, substituind zeii lui Lucian celor ai lui Homer.

Pentru a explica această tendință mitică putem eventual să ne gândim la simbolismul medieval ca la o paralelă populară și fabuloasă cu acea fugă din real despre care ne dă un exemplu Boethius cu teoreticismul său exasperat. „Epocile întunecate", anii Evului Mediu timpuriu, sunt anii decadenței orașelor și ai vlăguirii satelor, ai foametei, ai invaziilor, ai epidemiilor de ciumă, ai mortalității precoce. Fenomene de nevroză colectivă, precum teroarea anului O Mie, nu s-au dovedit justificate în termenii dramatici și exasperați de care ne vorbește legenda (cf. Focillon 1952, Duby 1967, Le Goff 1964): iar legenda s-a născut pentru că o alimenta o

1. HUIZINGA 1955, p. 282; tr. rom., 1993, p. 329 [N. tr.]; cf. tot capitolul XV despre *Declinul simbolismului*. Despre simbolismul medieval a se vedea și DE LUBAC 1959-64 (vol. II/2, cap. VIII); PÉPIN 1958; BATTISTI 1960 (cap. V: *Simbolismo e classicismo*); *** 1976; ECO 1985.

condiție de endemică angoasă și de mare nesiguranță. Monahismul a fost un tip de soluție socială care oferea garanții de coagulare comunitară, de ordine și de liniște: dar elaborarea unui repertoriu simbolic poate să fi constituit o reacție pe plan imagistic la sentimentul de criză. În viziunea simbolică, natura – până și în aspectele ei cele mai de temut – devine alfabetul cu care creatorul ne vorbește despre ordinea lumii, despre bunurile supranaturale, despre pașii ce trebuie făcuți pentru a ne orienta cum trebuie în lume și a dobândi răsplata cerească. Lucrurile ne pot inspira neîncredere prin dezordinea lor, prin caducitatea lor, prin faptul că ne apar fundamental ostile: dar lucrul nu este ceea ce apare, este semn pentru altceva. Speranța poate deci să se reîntoarcă în lume, pentru că lumea este discursul pe care Dumnezeu îl adresează omului.

Este adevărat că se elabora în paralel o gândire creștină care încerca să legitimeze pozitivitatea periplului terestru, cel puțin ca itinerar către cer. Dar, pe de o parte, fabulația simbolistică servea tocmai la recuperarea acelei realități pe care doctrina nu reușea întotdeauna să o accepte; pe de altă parte, ea fixa prin semne comprehensibile aceleași adevăruri doctrinale care, într-o elaborare discursivă, puteau avea un gust amar.

Creștinismul primitiv promovase traducerea simbolică a principiilor de credință; o făcuse din motive de prudență, de exemplu, ascunzând chipul Mântuitorului în spatele imaginii unui pește, pentru a evita prin criptografie riscurile persecuției: dar avusese oricum în vedere o posibilitate imagistică și instructivă ce trebuia să se dovedească adecvată omului medieval. Și dacă, pe de o parte, pentru cei simpli era ușor să convertească în imagini adevărurile pe care reușeau să le înțeleagă, cu timpul chiar cei care elaborau doctrina – teologii, magiștrii – vor traduce în imagini noțiunile pe care omul comun nu le-ar fi priceput, dacă le-ar fi întâlnit în rigoarea formulării teologice. De aici marea campanie (care va avea în Suger unul dintre cei mai pasionați promotori) de educare a celor simpli prin desfătarea datorată imaginii și alegoriei, prin pictura *quae est laicorum litteratura*, cum va spune Honorius din Autun, conform hotărârilor luate încă din 1025 de sinodul din Arras. Astfel, teoria didactică se inserează în miezul sensibilității simbolice, ca expresie a unui sistem pedagogic și a unei politici culturale care valorifică procesele mentale tipice epocii.

Mentalitatea simbolistică se insera în mod curios într-o manieră ciudată în modul de a gândi al medievalului, obișnuit să acționeze în conformitate cu o interpretare genetică a proceselor reale, considerându-le un lanț de cauze și efecte. S-a vorbit de un *scurtcircuit al spiritului*, de gândirea care nu caută raportul între două lucruri urmând volutele conexiunilor lor cauzale, ci îl găsește printr-un salt brusc, ca raport între semnificație și scop. Acest scurtcircuit stabilește, de exemplu, că albul, roșul, verdele sunt culori benefice, în timp ce galbenul și negrul înseamnă durere și penitență; sau indică albul ca simbol al luminii și al eternității, al purității și al virginității. Struțul devine simbol al justiției, pentru că penele sale perfect egale evocă ideea de unitate. O dată acceptată ideea tradițională potrivit căreia pelicanul își hrănește puii smulgându-și cu ciocul bucăți de carne din piept, el devine simbol al lui Cristos care își dă propriul sânge pentru omenire și propria carne ca hrană euharistică. Unicornul, care se lasă capturat dacă este atras de o fecioară în poala căreia va merge să-și așeze capul, devine dublu simbol cristic, ca imaginea Fiului *unic* al lui Dumnezeu, născut în pântecele Mariei; și odată asumat ca simbol, devine mai real decât struțul și pelicanul (cf. Réau 1955, *** 1976, De Champeaux-Sterkx 1981).

Atribuirea simbolică este favorizată deci de o anumită concordanță, de o analogie schematică, de un raport esențial.

Huizinga explică atribuirea simbolică relevând că, de fapt, din doi existenți sunt abstrase și comparate anumite proprietăți afine. Fecioarele și martirii strălucesc în mijlocul celor care-i persecută, așa cum strălucesc trandafirii albi și roșii care înfloresc printre spini, iar ambele clase de existenți au în comun culoarea (petale-sânge) și raportul cu o circumstanță dură. Dar am vrea să spunem că pentru a abstrage un model omolog de acest gen trebuie să fi realizat deja scurtcircuitul. În orice caz scurtcircuitul sau identificarea prin esență se bazează pe un raport de corespondență (care este, de altfel, raportul de analogie la nivelul său cel mai puțin metafizic: trandafirul este, față de spini, ca martirul față de persecutorii săi).

Fără îndoială că trandafirul este diferit de martir: dar plăcerea care însoțește descoperirea unei metafore fru-

moase (iar alegoria nu este decât o înșiruire de metafore uzuale și deduse una dintr-alta) își are cauza tocmai în ceea ce Pseudo-Dionisie (*De coelesti hier.* II) indica deja ca incongruență a simbolului față de lucrul simbolizat.

Dacă nu ar fi fost incongruență, ci doar identitate, nu ar fi un raport proporțional (*x* nu s-ar raporta la *y* așa cum *y* se raportează la *z*). Și apoi, amintește Dionisie, tocmai din incongruență ia naștere efortul desfătător al interpretării. Este bine că lucrurile divine sunt indicate de simboluri foarte diferite – ca leul, ursoaica, pantera – pentru că tocmai ciudățenia simbolului îl face palpabil pentru interpret și îl stimulează pe acesta (*De coelesti hier.* II).

Și iată-ne astfel revenind la o altă componentă a alegorismului universal: a înțelege o alegorie înseamnă a înțelege un raport de corespondență și a te bucura estetic, inclusiv datorită efortului interpretativ, de acest raport. Și există efort interpretativ, pentru că textul spune întotdeauna ceva diferit de ceea ce pare să spună: *Aliud dicitur, aliud demonstratur.*

Medievalul este fascinat de acest principiu. Cum explică Beda, alegoriile ascut spiritul, înviorează expresia, ornează stilul. Suntem autorizați să nu mai împărtășim acest gust, dar ar fi bine să ne amintim mereu că este cel al medievalului și că este una dintre modalitățile fundamentale în care se concretizează nevoia sa de esteticitate. Este în fond nevoia inconștientă de *proportio*, aceea care determină unirea lucrurilor naturale cu cele supranaturale, într-un joc de relații continue. Într-un univers simbolic totul este la locul cuvenit, pentru că totul interacționează, socotelile ies întotdeauna bine, un raport de armonie face ca șarpele și virtutea prudenței să aibă o anume esență comună, iar corespondența polifonică a trimiterilor și semnalelor este atât de complexă încât același șarpe va putea conta, din alt punct de vedere, ca întruchipare a Satanei. Sau una și aceeași realitate supranaturală – cum ar fi Cristos și Dumnezeirea sa – va putea avea multiple și variate întrupări care să-i semnifice prezența în locurile cele mai diferite, în ceruri, pe munți, prin câmpii, în pădure, pe mare, în chip de miel, porumbel, păun, berbec, grifon, cocoș, linx, palmier, strugure. Polifonie a gândirii: „cu fiecare cugetare se formează, ca într-un caleidoscop, din masa dezordonată a particulelor, o figură frumoasă și simetrică" (Huizinga, tr. rom., 1993, p. 335 [N. tr.]).

2. Indistincția între simbolism și alegorism

Despre interpretare alegorică se vorbea chiar înainte de nașterea tradiției scrierilor patristice: grecii îl scrutau alegoric pe Homer, în mediul stoic ia naștere o tradiție de interpretare alegorică ce urmărește să vadă în epica antică travestirea mitică a unor adevăruri naturale, există o exegeză alegorică a Torei ebraice, iar Filon din Alexandria încearcă în secolul I o lectură alegorică a Vechiului Testament. Cu alte cuvinte, faptul că învățămintele unui text poetic sau religios se impun după principiul *aliud dicitur, aliud demonstratur* reprezintă o idee foarte veche și această idee este în mod obișnuit etichetată fie ca alegorism, fie ca simbolism.

Tradiția occidentală modernă s-a obișnuit de acum să distingă alegorismul de simbolism, dar distincția este foarte târzie: până în secolul al XVIII-lea cei doi termeni rămân în mare măsură sinonimi, cum fuseseră pentru tradiția medievală. Distincția începe să fie făcută o dată cu romantismul și în orice caz cu celebrele aforisme ale lui Goethe (*Maximen und Reflectionen*, *Werke*, Leipzig, 1926):

> Alegoria transformă fenomenul într-un concept și conceptul într-o imagine, dar astfel încât întotdeauna conceptul să poată fi considerat ca fiind circumscris și integral cuprins în imagine, să trebuiască să fie determinat și să se exprime prin ea. (1. 112)
>
> Simbolismul transformă fenomenul în idee, ideea într-o imagine, astfel încât ideea să rămână în imagine întotdeauna infinit de eficace și inaccesibilă și, chiar dacă este pronunțată în toate limbile, să rămână totuși inexprimabilă. (1. 113)
>
> Este complet altceva dacă poetul caută particularul în funcție de universal sau dacă el vede în particular universalul. în primul caz avem alegoria, în care particularul are valoare doar ca exemplu, ca emblemă a universalului; în al doilea caz se dezvăluie adevărata natură a poeziei: este exprimat cazul particular fără a gândi universalul sau a face aluzie la el. Dar cine percepe acest detaliu viu, percepe în același timp universalul fără a fi conștient de aceasta sau devenind conștient abia mai târziu. (279)
>
> Adevăratul simbolism este acela în care elementul particular îl reprezintă pe cel mai general nu ca vis sau umbră, ci ca revelație vie și instantanee a nonscrutabilului. (314)

Este ușor de înțeles că după asemenea afirmații apare tendința de a identifica poeticul cu simbolicul (deschis,

intuitiv, netraductibil în concepte), condamnând alegoricul la rangul de exercițiu pur didactic. Între principalii responsabili peentru această noțiune de simbol – ca fiind ceva rapid, imediat, fulgurant, în care se percepe prin intuiție numinosul – îl vom aminti pe Creuzer (1919-23). Dar dacă, pe bună dreptate sau nu, Creuzer vedea această noțiune de simbol ca având-și rădăcinile în profunzimile sufletului mitologic grec, iar distincția între simbol și alegorie ne apare nouă ca fiind destul de clară, pentru medievali nu era deloc așa și ei foloseau cu multă dezinvoltură termeni ca a simboliza și a alegoriza ca și cum ar fi fost sinonimi.

Nu numai atât, dar în plus Jean Pépin (1962) sau Erich Auerbach (1944) ne arată, cu o mulțime de exemple, că și lumea antică socotea simbolul și alegoria ca fiind sinonime, în aceeași măsură în care o făceau exegeții patristici și medievali. Exemplele merg de la Filon la gramaticieni ca Demetrius, de la Clement din Alexandria la Hipolit din Roma, de la Porfir la Pseudo-Dionisie Areopagitul, de la Plotin la Iamblichos, care folosesc termenul de simbol și pentru acele reprezentări figurative, didactice și conceptualizante, pe care alții le vor numi alegorii. Și Evul Mediu se adaptează la această uzanță. S-ar părea, sugerează Pépin, că atât pentru Antichitate, cât și pentru Evul Mediu era clară, mai mult sau mai puțin explicit, diferența dintre o alegorie *productivă* sau poetică și o alegorie *interpretativă* (care se putea realiza atât pe texte sacre, cât și pe texte profane).

Anumiți autori (ca, de exemplu, Auerbach) încearcă să vadă ceva diferit de alegorie atunci când poetul, în loc să utilizeze în mod deschis alegoria – cum, spre exemplu, face la începutul poemului sau în procesiunea din Purgatoriu – pune în scenă personaje ca Beatrice sau Sfântul Bernard care, chiar rămânând figuri vii și individuale (dincolo de a fi personaje istorice reale), devin „tipuri" de adevăruri superioare din cauza unor anumite caracteristici concrete. Unii se hazardează să vorbească, în cazul acestor exemple, de simbol. Or, și în acest caz avem o figură retorică destul de precis decodificabilă și conceptualizabilă, care se află la jumătatea drumului între metonimie și antonomază (personajele reprezintă prin antonomază unele dintre caracteristicile lor superioare), și avem eventual ceva ce se apropie de ideea modernă de personaj „tipic". Dar nu avem nimic din rapiditatea intuitivă, din fulguranția inexprimabilă pe care

estetica romantică o va atribui simbolului. Iar pe de altă parte, această „tipologie" era amplu concretizată de exegeza medievală când accepta personaje din Vechiul Testament ca „imagini" ale personajelor sau faptelor din Noul Testament. Medievalii percepeau acest procedeu ca alegoric. Pe de altă parte, același Auerbach, care insistă atât asupra diferenței dintre metoda figurală și metoda alegorică, înțelege prin acest al doilea termen alegorismul filonian, care a sedus și prima Patristică, dar recunoaște explicit (la nota 51 din eseul său „Figura") că ceea ce el consideră ca procedeu figurat era numit alegorie de către medievali și în vremea lui Dante. Eventual (cum vom vedea) Dante extinde la personajele istoriei profane un procedeu care era utilizat pentru personajele istoriei sacre (vezi, de exemplu, recitirea în cheie providențialistică a istoriei romane în *Banchetul* IV, 5).

3. Pansemioza metafizică

O idee despre simbol ca apariție sau expresie care ne trimite la o realitate obscură, inexprimabilă în cuvinte (și cu atât mai puțin prin concepte), în mod intim contradictorie, insesizabilă deci prin vreun fel de revelație numinoasă, de mesaj niciodată consumat și niciodată complet consumabil, se va impune o dată cu răspândirea în Occident, în mediul renascentist, a scrierilor ermetice (la care se va face referire în paragraful XII. 4).

Dar o primă idee a Unului ca insondabil și contradictoriu o găsim cu siguranță în primul neoplatonism creștin, adică la Dionisie Areopagitul, unde divinitatea este numită „abur străluminat al liniștii care dezvăluie tainic... tenebră străluminată" care „nu este corp, nici imagine, nici formă și nu are cantitate sau calitate, sau greutate, nu se află într-un loc, nu vede, nu are simț tactil, nu simte și nici nu cade sub incidența simțurilor... nu este nici suflet, nici inteligență, nu are imaginație sau opinie, nu este număr, nici ordine, nici mărime... nu este substanță, nici eternitate, nici timp... nu este tenebră și nici lumină, nu este greșeală și nu este adevăr" și așa mai departe, pagini după pagini de fulgurantă afazie mistică (*Theologia mistica, passim*).

Dar Dionisie, și încă mai insistent comentatorii săi ortodocși (ca Toma d'Aquino) vor năzui să traducă ideea

panteistică de emanație prin cea nonpanteistică de participare, cu consecințe nu doar de moment pentru o metafizică a simbolismului și o teorie a interpretării simbolice, atât a textelor ca univers simbolic, cât și a întregului univers ca text simbolic...

Într-adevăr, într-o perspectivă a participării, Unul – ca absolut transcendent – este întru totul depărtat de noi (noi suntem făcuți dintr-o „pastă" total diferită de a lui, pentru că suntem dejecțiile energiei emanate de el). El nu va fi căutați de puțin locul de proveniență a contradicțiilor care afectează sumbrele noastre discursuri despre dânsul, întrucât contradicțiile se nasc din caracterul inadecvat chiar al acestui discurs. În Unul, dimpotrivă, contradicțiile se articulează într-un *logos* lipsit de ambiguitate. Contradictorii vor fi modalitățile în care noi, prin analogie cu experiențele mundane, vom căuta să-l numim: nu ne vom putea sustrage datoriei și dreptului de a elabora nume divine și de a le atribui divinității, dar o vom face într-un mod de-a dreptul inadecvat. Și nu pentru că Dumnezeu nu ar fi conceptualizabil, pentru că referitor la Dumnezeu se folosesc conceptele de Unul, Adevărul, Binele, Frumosul – așa cum se spune Lumina, Fulgerul sau Gelozia –, ci pentru că aceste idei despre dânsul vor fi rostite doar în mod *hipersubstanțial*: el va fi toate acestea, dar într-o amploare incomensurabilă și mult mai înaltă decât putem înțelege. Mai mult, ne amintește Dionisie (și subliniază comentatorii săi), tocmai pentru ca să fie clar că numele pe care i le atribuim sunt inadecvate, ar fi bine ca, pe cât e posibil, ele să fie improprii, incredibil de nepotrivite, aproape provocator de jignitoare, extraordinar de enigmatice, ca și cum calitatea comună simbolizării și simbolizatului pe care o căutăm ar fi într-adevăr reperabilă, dar cu prețul unor interferențe acrobatice și al unor proporții extrem de exagerate: și pentru ca nu cumva credincioșii să ajungă la ideea greșită că ar exista substanțe celeste luminoase și aurii dacă Dumnezeu este numit lumină, mai bine să fie indicat Dumnezeu prin nume ale unor viețuitoare crunte – urs, panteră – adică prin obscure non-asemănări (*De coelesti hier.* II).

Astfel se înțelege cum și de ce acest mod de a vorbi, pe care același Dionisie îl numește „simbolic" (de exemplu, în *De coelesti hier.* II și XV), nu are nimic de-a face cu acea iluminare, acel extaz, acea viziune rapidă și fulgurantă pe care orice teorie modernă a simbolismului o

vede ca fiind proprie simbolului. Simbolul medieval este un mod de a accede la divin, dar nu este epifanie a numinosului și nici nu ne revelează un adevăr care ar putea fi rostit doar în termeni de mit și nu în termeni de discurs rațional. Este dimpotrivă un preambul la discursul rațional și sarcina sa (a discursului simbolic) este tocmai de a dezvălui, în momentul în care devine didactic și propedeutic util, propria inadecvare, propriul destin (aș spune aproape hegelian), de a fi adeverit de un discurs rațional ulterior. Cu atât mai mult cu cât nu întâmplător abordarea simbolică a atributelor divine se va transforma, o dată cu Scolastica matură a lui d'Aquino, în raționament prin analogie, care nu mai este simbolic, ci acționează printr-o semioză de re-trimitere de la efecte la cauze, într-un joc al judecăților de proporție, nu al fulgurantei similitudini morfologice sau comportamentale. Această mecanică de acum matură a discursului analog, ca adecvat euristic, va fi mai târziu teoretizată strălucit de Kant, în capitolul scurt și clar pe care îl dedică intuițiilor simbolice, în cea de a treia critică[2].

Simbolismul metafizic are rădăcini încă din Antichitate și medievalii îl cunoșteau pe Macrobius, care spunea despre lucruri că în frumusețea lor ele reflectă, ca în tot atâtea oglinzi, chipul unic al divinității (*In Somnium Scipionis* I, 14). O asemenea doctrină trebuia firește să aibă noroc în cadrul gândirii neoplatonice. Cel ce propune Evului Mediu simbolismul metafizic în forma sa cea mai sugestivă este, mergând pe urmele lui Pseudo-Dionisie, Iohannes Scotus Eriugena (cf. Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, pp. 73-82; Gregory 1963). Pentru el lumea apare ca o grandioasă manifestare a lui Dumnezeu, prin cauzele primordiale și eterne, iar dintre acestea, prin frumusețile sensibile.

> *Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.*

2. *Critica facultății de judecare*, I, II, 2, par. 59, „Despre frumos ca simbol al moralității". Vorbim despre intuiție schematică atunci când intuiția corespunzătoare unui concept al intelectului este dată a priori; și vorbim despre intuiție simbolică atunci când, unui concept care poate fi conceput doar de către rațiune, și căruia nu i se poate conforma nici o intuiție sensibilă, îi este subordonată o intuiție cu care se potrivește procesul judecății care este doar analog cu cel al schematismului. Exemplele pe care le dă Kant sunt adevărate proporții înrudite cu analogia de proporție și proporționalitate a Scolasticii (cf. McINERNY 1961).

Cred că nu există nici un lucru vizibil și corporal care să nu semnifice ceva necorporal și inteligibil.
(*De divisione naturae* V, 3, PL 122, col. 865-866)

Dumnezeu creează într-un mod miraculos și indescriptibil în orice zămislire, manifestându-se pe sine, făcându-se vizibil și cunoscut ca fiind tainic și incomprehensibil. Operă a Cuvântului, prototipurile eterne, cauzele imutabile a tot ce există, se revarsă creator, animate de suflul Iubirii, în întunericul haosului primordial.

Este deci de ajuns să ne îndreptăm privirea către frumusețile vizibile ale lumii pentru a percepe marea armonie teofanică ce ne retrimite la cauzele primordiale și la Ființele divine. Această capacitate a eternului de a se revela în lucruri ne va permite să atribuim fiecăruia dintre ele valoare de metaforă, trecând de la simbolismul metafizic la alegorismul cosmic, iar această posibilitate este luată în considerare de Eriugena. Dar nucleul esteticii sale este dat tocmai de capacitatea de a citi natura nu în cheie fantastică, ci filozofică, văzând în orice valoare ontologică lumina participării divine; și, mai trebuie spus, văzând implicit în orice concretețe ontologică o devalorizare menită să releve în ea unica și adevărata realitate, care este cea a ideii.

În Hugues de Saint-Victor găsim un alt interpret al simbolismului metafizic. Pentru misticul secolului al XII-lea lumea apare *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, aproape ca o carte scrisă de degetul lui Dumnezeu (*De tribus diebus*, PL 176, col. 814) iar sensibilitatea față de frumos caracteristică omului este fundamental orientată către descoperirea frumosului inteligibil. Bucuriile văzului, auzului, mirosului, pipăitului ne deschid către frumusețea lumii, pentru a ne face să descoperim în ea reflectarea lui Dumnezeu. În comentariul la *Ierarhia cerească* a lui Pseudo-Dionisie, Hugues revine la tematica lui Eriugena, punând totuși accentul pe interesul estetic:

Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.

Toate obiectele vizibile ne sunt propuse pentru semnificarea și afirmarea lucrurilor invizibile, instruindu-ne prin văz în mod simbolic, adică figurativ... De vreme ce într-adevăr frumusețea lucrurilor vizibile constă în forma lor... frumusețea vizibilă este imaginea frumuseții invizibile.
(*In Hierarchiam coelestem expositio*, PL. 175, col. 978 și 954)

Doctrina lui Hugues, mai elaborată decât cea a lui Eriugena, fundează într-un mod mai critic principiul simbolic pe o *collatio* de tip estetic și se irizează chiar, cum s-a observat cu îndreptățire, de un sentiment aproape romantic în fața inadecvării frumuseții pământești, ce provoacă în sufletul contemplatorului acel sentiment de insatisfacție care este aspirația către *Celălalt* (De Bruyne 1946, II, pp. 215-216). Echivalent sugestiv al melancoliei moderne în fața intensității frumosului. Numai că melancolia lui Hugues este mai apropiată de insatisfacția radicală a misticului în fața lucrurilor pământești.

Pe acest plan estetica victorină reușește chiar să reevalueze simbolic urâtul (și chiar și aici s-a vorbit despre o analogie cu sentimentul romantic al ironiei) prin intermediul unei concepții dinamice despre contemplare: în fața urâtului sufletul simte că nu se poate mulțumi să vadă (și nu rămâne expus iluziei spre care poate tinde în fața lucrului frumos) și este în mod natural înclinat să dorească adevărata și eterna frumusețe (*In Hier. coel.*, col. 971-978).

4. Alegorismul biblic

Trecerea de la simbolismul metafizic la alegorismul universal nu este reprezentabilă în termeni de derivație logică sau cronologică. Încremenirea simbolului în alegorie este un proces care se verifică neîndoielnic în anumite tradiții literare, dar în ce privește Evul Mediu – cum s-a spus – cele două tipuri de viziuni sunt coexistente.

Problema este acum mai curând aceea de a stabili de ce Evul Mediu ajunge să teoretizeze perfect un mod expresiv și cognitiv pe care de acum înainte nu îl vom mai numi simbolic sau alegoric ci, pentru a atenua opoziția dintre ele, mai simplu, „figurativ".

Schimbarea aceasta este complexă și o vom rezuma aici doar în linii mari (a se vedea De Lubac 1959-64 și Compagnon 1979). În tentativa de a se opune supraevaluării gnostice a Noului Testament, în detrimentul Vechiului Testament, Clement din Alexandria stabilește o distincție și o complementaritate între Vechiul și Noul

Testament, iar Origene va desăvârși teza afirmând necesitatea unei lecturi paralele a lor. Vechiul Testament este imaginea celui Nou, și nu litera al cărei spirit este celălalt, adică, în termeni semiotici, nu este expresia retorică al cărei conținut e Noul Testament. La rândul său Noul Testament are sens figurat în măsura în care este promisiunea pentru cele ce vor fi în viitor. Cu Origene ia naștere „discursul teologal", care nu mai este – sau nu mai este doar – un discurs despre Dumnezeu, ci despre Scriptura sa.

Începând cu Origene se vorbește deja de sens literal, sens moral (psihic) și sens mistic (pneumatic). De aici triada literal, tropologic și alegoric, care se va transforma încet în teoria celor patru sensuri ale Bibliei literal, alegoric, moral și anagogic (asupra cărora vom reveni în cele ce urmează).

Ar fi fascinant să urmărim, dar nu este locul aici, dialectica acestei interpretări și travaliul lent de legitimare pe care ea îl necesită: pentru că pe de o parte avem lectura „corectă" a celor două Testamente, care legitimează Biserica drept custode al tradiției interpretative, iar pe de alta avem tradiția interpretativă care legitimează lectura corectă: cerc hermeneutic mai mult decât orice altceva, și încă de la început, dar un cerc ce se rotește, astfel încât tinde să suprime toate lecturile care, nelegitimând Biserica, nu o legitimează ca autoritate capabilă de a legitima lecturile.

De la bun început, hermeneutica origeniană și a Sfinților Părinți în genere tinde să privilegieze, chiar dacă sub nume diferite, un tip de lectură care în alt cadru a fost definită ca *tipologică:* personajele și evenimentele din Vechiul Testament sunt văzute, datorită acțiunilor și caracteristicilor lor, ca tipuri, anticipări, prefigurări ale personajelor din Noul Testament. De orice natură ar fi această tipologie, ea prevede deja că ceea ce este figurat (indiferent dacă este tip, simbol sau alegorie) este o alegorie care nu privește modul în care limbajul reprezintă faptele, ci faptele ca atare. Se înfruntă aici ceea ce deosebește *allegoria in verbis* de *allegoria in factis*. Nu cuvântul lui Moise sau al Psalmistului – în măsura în care e cuvânt – este cel care trebuie citit ca fiind încărcat cu tâlcuri suprapuse, chiar dacă așa va trebui să se procedeze când se va recunoaște că este un cuvânt metaforic: chiar evenimentele din Vechiul Testament au fost predeterminate de Dumnezeu, ca și cum istoria ar fi o carte scrisă de mâna lui, pentru a funcționa ca ilustrări ale noii legi[3].

Cel ce înfruntă cu hotărâre această problemă este Sfântul Augustin și o poate face pentru că, așa cum s-a arătat în alte lucrări (Todorov 1977, 1978; Eco 1984, 1), el este primul autor care, pe baza unei culturi stoice bine asimilate, fundează o teorie a semnului (foarte asemănătoare în multe aspecte cu aceea a lui Saussure, chiar dacă o precedă cu un avans considerabil). Cu alte cuvinte, Sfântul Augustin este primul care se poate mișca cu dezinvoltură între semne, care sunt cuvinte și lucruri ce pot acționa ca semne, pentru că el știe și afirmă cu putere că *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, semnul este orice lucru care ne aduce în minte altceva, dincolo de impresia pe care lucrul însuși o produce asupra simțurilor noastre (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Nu toate lucrurile sunt semne, dar cu siguranță toate semnele sunt lucruri și, pe lângă semnele produse de om pentru a semnifica în mod intenționat, există și lucruri și evenimente (de ce nu fapte și personaje?) care pot fi acceptate ca semne sau (este și cazul istoriei sacre) pot fi în mod supranatural statornicite ca semne, pentru a fi citite ca semne.

Sfântul Augustin abordează lectura textului biblic dotat cu toate parafernele lingvistico-retorice pe care cultura unei latinități târzii nedistruse încă putea să i le furnizeze (cf. Marrou 1958). El va aplica lecturii principiile de *lectio* pentru a distinge, prin conjecturi asupra corectei punctuații, semnificația originară a textului, de *recitatio*, de *judicium*, dar mai ales de *enarratio* (comentariu și analiză) și de *emendatio* (pe care am putea-o numi astăzi critică textuală sau filologie). Ne va învăța astfel să distingem semnele neclare și ambigue, de cele clare, să punem capăt problemei dacă un semn trebuie considerat în semnificația proprie și în cea împrumutată. își va pune problema traducerii, pentru că știe foarte bine că Vechiul Testament nu a fost scris în latina în care

3. Pentru o culegere mai mult decât completă de mărturii vezi monumentalul DE LUBAC 1959-64. AUERBACH 1944 deplângea faptul că diferența dintre metoda figurată (inovație tipic creștină) și metoda alegorică (moștenire păgână) nu era încă suficient de clară pentru cercetători. Pe baza materialului strâns de DE LUBAC 1959-64 și de PÉPIN 1958, cred că se poate identifica metoda figurată cu cea a alegoriei *in factis*.

el îl poate aborda, dar el nu cunoaște ebraica, deci va propune ca *ultima ratio* să se compare între ele traducerile sau să se raporteze sensul presupus la contextul precedent ori următor (și în fine, în ce privește lacuna sa lingvistică, el nu se încrede în evrei, care ar fi putut să altereze textul original din ură față de adevărul pe care acesta îl revela atât de clar...).

Prin cele afirmate el elaborează o regulă pentru recunoașterea expresiei figurate, care rămâne valabilă și astăzi, pentru a recunoaște nu atât tropii și celelalte figuri retorice, cât acele moduri de strategie textuală cărora astăzi le vom atribui (și în sens modern) valoare simbolică. El știe foarte bine că metafora sau metonimia pot fi clar recunoscute deoarece, dacă ar fi luate în accepțiunea lor literală, textul ar părea ori lipsit de sens, ori copilărește mincinos. Dar ce se poate face cu acele expresii (de obicei de mărimea unei fraze sau narațiuni, nu a unei simple imagini) care ar putea avea sens și receptate literal, dar cărora interpretul le este îndemnat să le atribuie un sens figurat (cum sunt, de exemplu, alegoriile)?

Augustin ne zice că trebuie să intuim sensul figurat de fiecare dată când Sfânta Scriptură – chiar dacă spune lucruri care, luate literal, au sens – pare a contrazice adevărul credinței sau bunele deprinderi. Magdalena îi spală picioarele lui Cristos, i le unge cu miruri parfumate și i le șterge cu propriul ei păr. Este oare cu putință să gândim că Mântuitorul să se fi supus unui ritual atât de păgân și de lasciv? Cu siguranță nu. Deci narațiunea semnifică altceva.

Dar trebuie să intuim al doilea sens și atunci când Scriptura se pierde în lucruri superflue sau pune în joc expresii cu un sărac înțeles literal. Aceste două condiții sunt de o admirabilă subtilitate și (insist) modernitate, chiar dacă Augustin le găsește deja sugerate de alți autori[4]. Putem vorbi de inutilitate atunci când textul zăbovește prea mult descriind ceva care literal are sens, dar fără ca să se vadă rațiunile acestei insistențe descriptive. Și să gândim în termeni moderni, de ce oare Montale irosește atât de multe dintre ale sale „versuri de demult", pentru a ne descrie un fluture care intră în casă

4. A se vedea, de exemplu, IERONIM (*In Matt.* XXI, 5): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur*; sau ORIGENE (*De principiis*, 4,2,9, și 4,3,4) conform căruia Duhul Sfânt ar introduce în text mici detalii inutile ca indicii ale naturii sale profetice.

într-o noapte furtunoasă și se izbește de masă, „dând ocol înnebunit hârtiilor"? O face pentru că fluturele ține locul unui alt lucru (și poetul, în încheiere, confirmă faptul). La fel se procedează, după Augustin, cu expresiile sărace semantic – ca numele proprii, numerele, termenii tehnici – care evident înlocuiesc ceva.

Dacă acestea sunt regulile hermeneutice (de identificare a fragmentelor ce trebuie interpretate vizând un sens secund), în acest caz lui Augustin îi sunt necesare reguli de factură mai strict semiotico-lingvistică: unde să caute cheile de decodaj, pentru că este vorba totuși de a interpreta în mod corect, adică după un cod acceptabil. Când vorbește despre cuvinte, Augustin știe unde să găsească regulile, și anume în retorica și în gramatica antică: nu-i nici o dificultate deosebită în aceasta. Dar Augustin știe că Scriptura nu vorbește doar *in verbis* ci și *in factis* (*De doctr.* III, 5, 9 – adică există *allegoria historiae* pe lângă *allegoria sermonis* – *De vera religione* 50, 99) și deci își stimulează cititorul către cunoașterea enciclopedică (sau cel puțin către cea pe care lumea Antichității târzii putea să i-o procure).

Dacă Biblia vorbește prin personaje, obiecte, evenimente, dacă numește flori, minuni ale naturii, pietre, pune în joc subtilități matematice, va trebui căutat în învățătura tradițională care este semnificația acelei pietre, acelei flori, acelui monstru, acelui număr.

5. Alegorismul enciclopedic

Și iată de ce în acest moment Evul Mediu începe să elaboreze propriile sale enciclopedii. În perioada elenistică – pe lângă criza păgânismului, apariția unor noi culte, primele tentative de organizare teologică a creștinismului – apar repertorii ale cunoașterii naturalistice tradiționale, pentru care principalul exemplu îl constituie *Historia naturalis* a lui Pliniu. Din aceasta și din alte surse iau naștere enciclopedii, a căror caracteristică principală este structura *a cumulo*. Ele îngrămădesc cunoștințe despre animale, ierburi, pietre, țări exotice, fără a distinge între informații controlabile și informații legendare, precum și fără nici o încercare de sistematizare riguroasă. Un exemplu tipic este *Physiologus*, compus în greacă, în mediu sirian sau egiptean, între secolele al

II-lea și al IV-lea p. Chr., iar apoi tradus și parafrazat în latină (pe lângă etiopiană, armeană, siriană). Din *Fiziolog* derivă toate bestiariile medievale și în întregul Ev Mediu enciclopediile s-au inspirat din această sursă.

Fiziologul reunește tot ceea ce s-a spus în legătură cu animalele adevărate sau presupuse. S-ar putea crede că textul vorbește cu exactitate despre cele cunoscute autorului său și cu fantezie necontrolată despre cele pe care le-a aflat din auzite, pe scurt că ar fi precis în ce privește cioara și imprecis în ce privește unicornul. În realitate, este precis în analiza însușirilor amândurora și neavizat în ambele cazuri. *Fiziologul* nu face deosebirea între ce este cunoscut și ce este necunoscut. Totul este cunoscut în măsura în care anumite autorități îndepărtate au vorbit despre tema în cauză și totul este necunoscut pentru că este sursă a unor minunate descoperiri și cheie de boltă a unor tainice armonii.

Despre forma lumii *Fiziologul* are o idee proprie, oricât ar fi ea de vagă: toate ființele universului vorbesc despre Dumnezeu. Așadar, fiecare animal trebuie văzut, în forma și comportamentele sale, ca simbol al unei realități superioare.

> Aricii au forma unui balon și în întregime sunt acoperiți cu țepi. *Fiziologul* a spus despre arici că se cațără pe vița de vie și merge unde sunt struguri și aruncă boabele pe pământ și se rostogolește peste ele, iar boabele se înfig în țepii lui și el le duce puilor, lăsând coarda de viță goală.

De ce i se atribuie ariciului acest bizar obicei? Pentru a extrage o explicație morală convenabilă: credinciosul trebuie să rămână atașat de Vița spirituală, fără să permită ca spiritul răului să se cațere pe ea și să o golească de toți ciorchinii.

Enciclopediile ulterioare care, după modelul *Fiziologului*, descriu animale reale și fantastice, complică acest joc de referințe simbolice, până ce intră în contradicție reciprocă: dar survin alte enciclopedii care nu ezită să înregistreze sensuri contradictorii. Leul poate fi atât simbol al lui Iisus, cât și simbol al diavolului. Deoarece șterge cu coada urmele pe care le lasă în pulbere, pentru a-i înșela pe vânători, este simbol al mântuirii de păcate; pentru că reînvie cu răsuflarea sa puiul născut mort, până în cea de-a treia zi, este simbol al învierii, dar pentru că Samson și David luptă cu câte un leu, căruia îi

deschid fălcile, este simbol al gurii Infernului și *Psalmul 21* cântă tocmai „*salva me de ore leonis*".

În secolul al VII-lea, *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla apar subîmpărțite în capitole, dar criteriul pe care se bazează subîmpărțirea este în întregime, dacă nu întâmplător, atunci cel puțin unul *ad hoc*. Începutul pare inspirat din împărțirea artelor (gramatica, dialectica, retorica, matematica, muzica, astronomia), dar urmează – în afară de Trivium și Quadrivium – medicina, iar apoi sunt examinați omul și monștrii, legea și timpurile, cărțile și funcțiile ecleziastice, Dumnezeu și îngerii, Biserica, limbile, relațiile de rudenie, cuvintele ciudate, animalele, părțile lumii, edificiile, câmpurile, pietrele și metalele, agricultura, războiul și jocurile, navele, îmbrăcămintea, uneltele casnice și țărănești.

Împărțirea este evident nesistematică și ne duce cu gândul la de acum clasica taxonomie improprie a lui Borges:

> Animalele se împart în *a*) ale împăratului, *b*) îmbălsămate, *c*) domesticite, *d*) purceluși de lapte, *e*) sirene, *f*) fabuloase, *g*) câini în libertate, *h*) incluse în prezenta clasificare, *i*) care se agită nebunește, *j*) nenumărate, *k*) desenate cu o pensulă foarte fină din păr de cămilă, *l*) *et coetera*, *m*) care fac dragoste, *n*) care de departe par muște...
> (*Emporiu celest de cunoștințe binevoitoare*, în *Alte inchiziții*)

Dacă subdiviziunile lui Isidor par mai rezonabile decât cele ale lui Borges, trebuie însă observat cum se subîmpart primele, la rândul lor: în capitolul despre nave, edificii și îmbrăcăminte apar paragrafe despre mozaicuri și despre pictură, în timp ce partea despre animale se subdivide în Bestii, Animale mici, Șerpi, Viermi, Pești, Păsări și Mici animale înaripate.

Enciclopedia cumulativă aparține unei epoci care nu a găsit încă o imagine definitivă a lumii; de aceea enciclopedistul culege, enumeră, adună, împins doar de curiozitate și de un fel de umilitate de colecționar.

O a doua formă va lua naștere mai târziu, dintr-o ipoteză mai precisă, chiar dacă cu totul abstractă și teoretică, privind sistemul cunoașterii. Un model de acest gen este, în secolul al XIII-lea, tripticul *Speculum maius* al lui Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale, histo-*

riale, naturale), care are deja organizarea unei Summa scolastice.

În *Speculum naturale* subdiviziunea nu este sugerată de vreun criteriu filozofic sau vreo taxonomie statică, ci de o cadențare istorică, în care se înscriu zilele creației: prima zi – Creatorul, lumea sensibilă, lumina; a doua zi – firmamentul și cerurile; și așa mai departe, pentru a ajunge la animale, la formarea corpului uman și la istoria omului.

De la Pliniu încolo istoria enciclopediilor devine, pe puțin spus, vertiginoasă[5]. S-ar putea cita, după Pliniu (sec. al II-lea), *Collectanea rerum memorabilium* sau *Polihistor* al lui Solinus (sec. al II-lea), *De rebus in oriente mirabilibus* (poate sec. al VIII-lea), *Epistula Alexandri* (sec. al VII-lea), *Etymologiae*-le lui Isidor (sec. al VII-lea), diverse pagini ale lui Beda și Beatus din Liebana (sec. al VIII-lea), *De rerum naturis* a lui Rabanus Maurus (sec. al IX-lea), *Cosmographia* lui Aethicus Ister (sec. al VIII-lea), *Liber monstrorum de diversis generibus* (sec. al IX-lea), diversele versiuni ale Scrisorii Preotului Ioan, de la începuturile secolului al XII-lea. În acest secol avem versiunea cea mai cunoscută a Bestiarului din Cambridge, *Didascalion*-ul lui Hugues de Saint-Victor, *De philosophia mundi* a lui Guillaume de Conches, *De imagine mundi* a lui Honorius din Autun, *De naturis rerum* a lui Alexander Neckham și, la cumpăna dintre secolele al XII-lea și al XIII-lea, *De proprietatibus rerum* a lui Bartholomaeus Anglicus. Urmează *De natura rerum* a lui Thomas de Cantimpré, operele de științele naturii ale lui Albertus Magnus, deja citatul *Speculum* al lui Vincent de Beauvais, *Speculorum divinorum et quorundam naturalium* al lui Henry Bate, multe pagini ale lui Roger Bacon și Raymundus Lullus. Pentru a nu vorbi de *Milionul* lui Marco Polo și de filiațiile sale succesive, ca diversele versiuni ale călătoriilor lui Mandeville sau *Libro piccolo di meraviglie* al lui Jacopo di Sanseverino. Dar ar mai trebui citate atât *Trésor*, cât și *Tesoretto* de Brunetto Latini sau *La composizione del mondo* de Restoro d'Arezzo.

5. O istorie a enciclopediilor medievale depășește limitele acestui capitol și acestei cărți, și pentru că elemente enciclopedice se pot găsi în operele teologilor și filozofilor. Pentru o serie de informații și o bibliografie mai vastă, cf. GARFAGNINI 1978; BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI 1981; capitolul V.5 din GILSON 1944, Bologna 1977; GUGLIELMINETTI 1975; ZAGANELLI 1985; BARISONE 1982; ZAMBON 1977; KAPPLER 1980; CARREGA-NAVONE 1983.

Unele dintre aceste enciclopedii sunt explicit moralizatoare, altele oferă materie primă non-eticizată celui ce interpretează Sfintele Scripturi. Unele debordează de fantezie, altele se mențin în respectul observației. Toate se repetă și se citează pe rând. Și multe dintre ele iau probabil naștere tocmai pentru că, dinspre versantul hermeneutic, provine o cerere de informații utile pentru a descifra alegoriile *in factis*. Și întrucât pentru medievali autoritatea are un nas de ceară iar fiecare enciclopedist este un pitic pe umerii enciclopediștilor precedenți, nu va fi nici o dificultate în a multiplica nu doar semnificațiile, ci chiar elementele care populează lumea, inventând creaturi și însușiri care să servească (din cauza caracteristicilor lor curioase, și cu atât mai bine dacă – așa cum amintește Dionisie – aceste creaturi vor fi diferite în raport cu semnificația divină pe care o vehiculează) pentru a face din lume un imens act de vorbire.

Este atitudinea pe care De Bruyne și alți autori o vor numi *alegorism universal*, care poate fi rezumat de o afirmație a lui Richard de Saint-Victor:

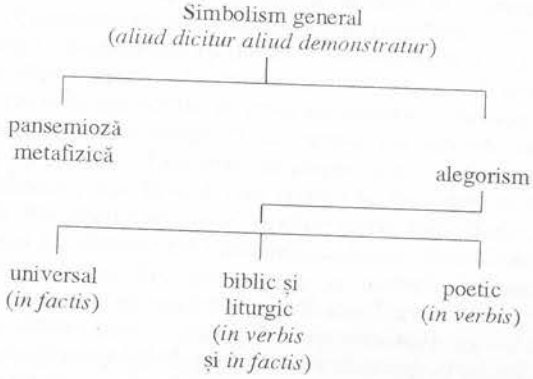
> *Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem*
>
> Orice corp vizibil prezintă o asemănare cu un bine invizibil (*Benjamin major*, PL 196, col. 90)

6. Alegorismul universal

În acest sens Evul Mediu va duce la consecințele extreme sugestia augustiniană: dacă enciclopedia ne spune care sunt semnificațiile lucrurilor pe care Scriptura le pune în scenă și dacă aceste lucruri sunt elementele care mobilează lumea, despre care Scriptura vorbește (*in factis*), atunci lectura figurată va putea viza nu doar lumea despre care povestește Biblia, ci și direct lumea așa cum este. A citi lumea ca pe o colecție de simboluri este cel mai bun mod de a transpune în viață dictonul dionisian și de a putea elabora și atribui nume divine (și cu ele moralitate, revelații, reguli de viață, modele de cunoaștere).

De aici pornește, pe căi diverse, ceea ce se numește,

indiferent, simbolism sau alegorism medieval. Diverse cel puțin în ochii noștri, care caută o tipologie ușor de mânuit; dar de fapt aceste variante se întrepătrund permanent, mai ales dacă se consideră că și poeții, pentru că sunt prea mulți, tind să vorbească precum Scripturile.



Încă o dată distincția între simbolism și alegorism este oportună. Pansemioza metafizică – care este aceea ce ia naștere o dată cu *Numele divine* ale lui Dionisie – sugerează posibilitatea reprezentărilor de tip figurativ, dar de fapt se revarsă în teoria despre *analogia entis*, și deci se preschimbă într-o viziune semiotică asupra universului, în care fiecare efect este semnul propriei cauze. Dacă înțelegem ce este universul pentru neoplatonicianul medieval, ne dăm seama că în acest context se vorbește nu atât despre similitudinea alegorică sau metafizică între corpuri pământești și lucruri cerești, cât despre o semnificație a lor mai filozofică, ce are de-a face cu neîntrerupta serie de cauze și efecte ale „marelui lanț al ființării" (cf. Lovejoy 1936).

În ce privește alegorismul biblic *in factis* – considerând că lectura Scripturilor se complică și cu atenția către ceea ce apare în ele din alegorismul *in verbis* – întreaga tradiție patristică și scolastică stă mărturie acestei nesfârșite cercetări a Cărții Sfinte ca pădure scripturală (*latissima scripturae sylva*, Origene, *In Ez.* 4), misterios ocean divin, labirint (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic*

loquar, labyrinthum, Ieronim, *In Ez.* 14). Și ca mărturie a acestei voracități hermeneutice stă următorul citat:

> *Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.*
>
> Sfânta Scriptură, ca o apă năvalnică, într-atât umple adâncurile minții omenești încât se revarsă fără contenire; potolește setea celor ce beau din ea, dar rămâne neistovită. Din ea țâșnesc valuri bogate în înțelesuri de suflet, iar când unele trec, răsar altele: sau, mai degrabă, nu „când trec", pentru că înțelepciunea-i fără de moarte, ci „când ies în față" unele și își arată frumusețea, altele le urmează, care totuși nu pier, ci se perindă perpetuându-se. Astfel, fiecare pe cât poate, găsește în ea întremare din belșug și lasă și altora putința de a se manifesta.
> (Gilbert din Stanford, *In Cant.* Prol., în Leclerq 1948, p. 225)

La fel de nesățioasă va fi iscodirea labirintului mundan, despre care s-a vorbit deja.

Cât despre alegorismul poetic (pentru care o variantă poate fi alegorismul liturgic sau, în general, orice discurs constituit din figuri, vizuale sau verbale, care să apară ca produs uman), el este în schimb teritoriul decodificării retorice.

Este clar că din acest punct de vedere discursul despre Dumnezeu și despre natură pornește pe două căi divergente. Deoarece curentul pansemiozei metafizice tinde să excludă reprezentările realizate prin figuri. El este de tip teologic și filozofic, fie că se fundează pe metafizicile neoplatonice ale luminii, fie pe ilemorfismul tomist. Alegorismul universal reprezintă, dimpotrivă, o manieră fabuloasă și exaltată de a scruta universul, nu prin ceea ce apare, ci prin ceea ce ar putea sugera. O lume a rațiunii care cercetează, contra unei lumi a imaginației care fabulează: la mijloc, fiecare dintre ele fiind de-acum bine definită în propria sferă, lec-

tura alegorică a Scripturii și producția descoperită de alegorii poetice, chiar lumești (ca *Roman de la Rose*).

7. Alegorismul artistic

Cea mai bună definiție a acestei condiții a creațiunii o avem probabil în versurile lui Alain de Lille:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vespertino senio.

Orice creatură a universului,
întocmai ca o carte sau o pictură,
este pentru noi ca o oglindă;
al vieții noastre, al morții noastre,
al condiției noastre, al sorții noastre
semn fidel.
Trandafirul reprezintă starea noastră,
grațioasă glosă a condiției noastre,
o descifrare a vieții noastre;
care, îmbobocit dis-de-dimineață,
Înflorește, floare ofilită,
cu bătrânețea serii.
(*Rhytmus alter*, PL. 210, col. 579)

Concepția alegorică despre artă înaintează pas la pas cu concepția alegorică despre natură. Richard de Saint-Victor elaborează o teorie care ține cont de aceste două aspecte: operele lui Dumnezeu sunt toate create pentru a da sfaturi de viață omului; dintre cele produse de *industria* umană, unele tind să se structureze alegoric, iar altele nu. Artele literare dau naștere cu ușurință alegoriei, în timp ce artele plastice creează alegorii derivate, imitând personificările artei literare (PL. 196, col. 92). Ne dăm seama totuși că, gradual, alegoricitatea *industriei* se face mai simțită decât cea a naturii și se ajunge, fără a le teoretiza, la poziții opuse celei adoptate de

Richard: alegoricitatea lucrurilor devine din ce în ce mai palidă, nesigură, convențională, în timp ce arta (inclusiv artele plastice) este văzută înainte de toate ca o elaborată construcție de suprasensuri. Sensul alegoric al lumii moare treptat, iar gustul alegoric al poeziei rămâne, familiar și înrădăcinat. Secolul al XIII-lea, în cele mai evoluate manifestări ale gândirii sale, renunță definitiv la interpretarea alegorică a lumii, dar produce prototipul poemelor alegorice, *Le Roman de la Rose*. Și alături de producția de alegorii găsim, mereu vie, lectura alegorică a poeților păgâni (cf. Comparetti 1926).

Acest mod de a face artă și de a vedea arta este acela care-i apare omului modern ca fiind cel mai neplăcut, astfel încât se tinde la considerarea lui drept o manifestare de ariditate poetică, de intelectualism paralizant. Este foarte adevărat că pentru medieval poezia și artele plastice sunt înainte de toate un instrument didactic: Sfântul Toma (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) va spune că este caracteristic poeziei să reprezinte adevărul în formă figurată. Dar aceasta încă nu explică în profunzime natura alegorică a activității artistice. A interpreta alegoric pe poeți nu însemna a suprapune poeziei un sistem de lectură artificios și arid: însemna a-i accepta cu dragă inimă, considerându-i ca un stimul al maximei desfătări imaginabile, care este tocmai desfătarea revelației *per speculum et in aenigmate*.

Poezia ținea în totalitate de inteligență. Orice epocă are propriul ei mod de a simți poezia și nu-l putem utiliza pe al nostru pentru a-l judeca pe cel al medievalilor. Probabil că nu vom mai reuși niciodată să reproducem în noi desfătarea subtilă cu care medievalul descoperea în versurile magului Virgiliu sumedenii de prefigurări (sau poate că reușește, într-un mod nu foarte diferit, cititorul lui Eliot sau al lui Joyce?): dar a nu înțelege că el simțea o bucurie efectivă în acest exercițiu, înseamnă a ne bloca înțelegerea lumii medievale. În secolul al XII-lea, miniaturistul Psaltirii Sfântului Alban din Hildesheim reprezintă asediul unei cetăți fortificate. Gândindu-se că imaginea ar putea să nu se dovedească destul de plăcută sau destul de îndreptățită, el notează: ceea ce imaginea reprezintă *corporaliter*, voi puteți citi *spiritualiter*, readucându-vă aminte, prin bătălia reprezentată, luptele pe care le purtați când sunteți asediați de cel rău. Este clar că pictorul presupune că acest tip de

receptare este mai împlinit și generator de satisfacții mai mari decât cel pur vizual.

Dincolo de aceasta, a atribui valoare alegorică artei însemna a o situa pe același plan cu natura, ca repertoriu viu de imagini. În evul în care natura este o mare reprezentare alegorică a supranaturalului, arta este considerată în aceeași cheie.

O dată cu deplina dezvoltare a artei gotice și datorită marii acțiuni animatoare a lui Suger, comunicarea artistică prin alegorie capătă cu adevărat amploarea sa maximă. Catedrala, care constituie sinteza artistică a întregii civilizații medievale, devine un surogat al naturii, veritabil *liber et pictura* organizat după reguli de lizibilitate orientată, reguli care de fapt îi lipseau naturii. Chiar structura sa arhitectonică și orientarea sa geografică au o semnificație. Însă statuile portalurilor, desenele vitraliilor sale, monștrii și *gargouilles*-ele cornișelor sale sunt elementele prin care catedrala realizează o adevărată viziune sintetică proprie asupra omului, a istoriei sale, a raporturilor sale cu întregul. „Ordinea simetriilor și a corespondențelor, legea numerelor, un fel de muzică a simbolurilor organizează în taină aceste uriașe enciclopedii de piatră" (Focillon 1947, p. 6). Pentru a statornici acest discurs plastic, cei ce concepeau realizările figurative ale maeștrilor gotici recurgeau la mecanismul alegoriei; ceea ce garanta lizibilitatea semnelor utilizate era capacitatea medievală de a sesiza corespondențe, de a recunoaște semne și embleme în siajul tradiției, de a traduce o imagine în echivalentul său spiritual.

Principiul estetic al concordanței guvernează poetica acestor catedrale. Ea se fundează mai ales pe concordanța celor două Testamente: orice fapt din Vechiul Testament semnifică figurativ ceva din Noul Testament. Și cum a demonstrat Mâle (1941), pentru a înțelege alegoriile catedralei trebuie avute în minte repertoriile enciclopedice ale epocii, cum este *Speculum majus*. Această lectură *tipologică* a cărților sacre permite o ulterioară punere în acord a anumitor figuri, dotate cu atribute determinate, a anumitor personaje și episoade din Vechiul și Noul Testament: profeții vor putea fi recunoscuți după un anumit acoperământ al capului atribuit lor de către tradiție, regina din Saba – cunoscută din legendă ca regina Labă-de-gâscă – va avea un picior palmat. În fine, se procedează ulterior la stabilirea concordanței între aceste personaje și locul arhitectonic pe care îl ocupă. La

Chartres, pe portalul Fecioarei, poposesc, pe laturile intrării, statuile-coloane ale patriarhilor. Samuel poate fi recunoscut pentru că ține mielul de sacrificiu cu capul în jos. Moise arată cu mâna dreaptă vârful unei coloane pe care o poartă în mâna stângă. Avraam pune picioarele pe berbec, iar Isaac, în fața lui, își încrucișează brațele cu resemnare. Dispuse în ordine cronologică, aceste personaje exprimă așteptarea unei întregi generații de precursori ai lui Mesia; Melchisedec, primul sacerdot, deschide șirul cu un potir în mână, Sfântul Petru, în pragul noii lumi, închide grupul în aceeași atitudine, prefigurând misterul revelat. Grupul apare pe portal ca în anticamera noii legi ale cărei mistere se celebrează înăuntru. Istoria lumii, mijlocită de sinteza biblică, se fixează într-o serie de imagini. Calculul alegoric este perfect, toate elementele arhitectonice, plastice și semantice concură la comunicarea didactică (cf. Mâle 1947).

8. Toma d'Aquino și lichidarea universului alegoric

Cea mai riguroasă dintre teoretizările limbajului alegoric o găsim poate la Toma d'Aquino: riguroasă și în același timp nouă, pentru că marchează sfârșitul alegorismului cosmic și lasă locul unei viziuni mai raționale asupra fenomenului.

Toma se întreabă înainte de toate dacă este permisă folosirea metaforelor poetice în Biblie și conchide negativ, pentru că poezia ar fi „infima doctrina" (*S. Th.* I, 1, 9).

> *Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.*
>
> Creațiile poeților scapă rațiunii umane din cauza lipsei lor de adevăr.
> (*S. Th.* I-II, 101, 2 ad 2)

Dar afirmația nu trebuie luată ca o umilire a poeziei sau ca o definire a poeticului în termenii secolului al XVIII-lea, drept *perceptio confusa*. Este vorba mai degrabă de a recunoaște poeziei rangul de artă (și deci de *recta ratio factibilium*), al cărei mod de a fi este, firește, inferior purei cunoașteri filozofice sau teologice. Toma învață din *Metafizica* aristotelică că eforturile de a fabula ale primilor poeți teologi reprezentaseră un mod încă

infantil de cunoaștere rațională a lumii. De fapt, ca toți gânditorii Scolasticii, el nu este interesat de o doctrină a poeziei (subiect pentru cei preocupați de retorică, pe care o predau la Facultatea de Arte și nu la Facultatea de Teologie). Toma a fost poet la propriu (și încă unul excelent), dar în fragmentele în care apare cunoașterea poetică și cea teologică el se adaptează la o opoziție canonică și se referă la modul poetic ca la un simplu (și neanalizat) termen de comparație.

Pe de altă parte, el admite că e drept ca Scripturile să ne prezinte lucrurile divine și spirituale (care depășesc înțelegerea noastră) sub înfățișarea unor entități corporale: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (*S.Th.* I, 1, 9). În ce privește lectura textului sacru, el precizează că acesta se bazează înainte de toate pe sensul literal sau sensul istoric. Vorbind de istoria sacră este clar de ce ceea ce este literal, este istoric: cartea sacră spune că evreii au fugit din Egipt, narează un fapt, acest fapt este inteligibil și constituie denotația imediată a discursului narativ:

> *Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.*
>
> Numim sens spiritual acel sens care este exprimat de lucrurile semnificate de limbaj, care lucruri le semnifică pe altele. Și acest sens spiritual se întemeiază pe sensul literal și îl presupune.
> (*S.Th.* I, 1, 10, resp.)

Toma d'Aquino explică, cu diferite prilejuri, că prin expresia generală de *sensus spiritualis* el înțelege diversele suprasensuri care pot fi atribuite textului. Dar problema e alta: în aceste referiri la sensul literal el introduce o idee oarecum importantă și anume că prin sens literal el înțelege *quem auctor intendit*, cel voit de autor.

Precizarea este importantă pentru înțelegerea aspectelor ulterioare ale teoriei sale despre interpretarea scripturală. Toma nu vorbește de sens literal ca de sens al enunțului (ceea ce enunțul spune în modalitate denotativă, conform codului lingvistic la care face trimitere), ci ca de un sens ce este atribuit în actul enunțării. În termeni contemporani, dacă eu spun într-o sală aglomerată „aici este mult fum", pot intenționa să afirm (sens al enunțului) că în cameră este prea mult fum, dar pot și să înțeleg prin aceasta (în funcție de circumstanța

enunțării) că ar fi oportun să se deschidă fereastra sau să nu se mai fumeze. Este clar că pentru Toma ambele sensuri fac parte din sensul literal, pentru că ambele sensuri fac parte din conținutul pe care enunțătorul intenționa să-l enunțe. Este adevărat că, de vreme ce autorul Sfintelor Scripturi este Dumnezeu, iar Dumnezeu poate înțelege și intenționa multe lucruri în același timp, este posibil ca în Scripturi să fie *plures sensus*, chiar dacă avem în vedere pur și simplu sensul literal.

Și atunci, când este Toma dispus să vorbească despre suprasens sau despre sens spiritual? Evident când într-un text se pot identifica sensuri pe care autorul *nu intenționa să le comunice și nu știa că le comunică*. Și cazul tipic al unei situații de acest fel este acela al unui autor care povestește anumite fapte fără să știe că acestea au fost prestabilite de Dumnezeu, ca semne pentru altceva.

Dar când Toma d'Aquino vorbește despre istoria sacră, spune explicit că sensul literal (sau istoric) constă, în calitate de conținut propozițional vehiculat de enunț, în anumite fapte și evenimente (spre exemplu, că poporul lui Israel s-a sustras captivității sau că soția lui Lot a fost transformată într-o statuie de sare). Dar cum aceste fapte – o știm deja, iar Toma o repetă – au fost prestabilite de Dumnezeu ca semne, pe baza conținutului propozițional (faptele s-au petrecut așa ori așa) interpretul trebuie să caute ulterior tripla lor semnificație spirituală (*Quaestionem quodlibetales* VII, 6, 16).

Nu ne aflăm în fața vreunui procedeu retoric, ca – de pildă – în cazul tropilor sau al alegoriilor *in verbis*. Suntem în fața unor pure alegorii *in factis*:

> *Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.*
>
> Sensul spiritual... constă în faptul că sunt exprimate (lingvistic) anumite lucruri ca imagini ale altora.
> (*Quodl.* VII, 6, 15)

Dar lucrurile se schimbă dacă trecem la poezia mundană sau la orice alt discurs uman în care nu este vorba de istoria sacră. Într-adevăr, în acest moment Toma face o afirmație importantă pe care o putem rezuma astfel:

alegoria *in factis* este valabilă doar pentru istoria sacră, nu și pentru istoria profană.

Istoria profană este o istorie a faptelor și nu a semnelor:

> *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.*
>
> Din care cauză nu se poate găsi, în nici o creație a artei umane, în termeni riguroși, vreun sens care să nu fie cel literal.
> (*Quodl.* VII, 6, 16)

Afirmația este demnă de reținut pentru că, de fapt, lichidează alegorismul universal, lumea halucinantă a hermeneuticii naturale tipice Evului Mediu precedent. Avem, într-un anume sens, o laicizare a naturii și a istoriei mundane, adică a întregului univers postbiblic, de-acum străin de omniprezența regiei divine.

Și în cazul poeziei? Soluția lui Toma d'Aquino este următoarea: în poezia mundană, atunci când avem o figură retorică, avem un simplu sens parabolic. Dar *sensus parabolicus* face parte din sensul literal. Afirmația pare uluitoare la prima vedere, ca și cum Toma ar aplatiza toate conotațiile retorice pe sensul literal: dar el a precizat deja și mai precizează în diverse ocazii că prin sens literal el înțelege sensul *intenționat de către autor*. Și deci, a spune că sensul parabolic face parte din sensul literal nu înseamnă că nu există un suprasens, ci că acest suprasens face parte din ceea ce autorul intenționează să spună. Atunci când citim o metaforă sau o alegorie *in verbis*, de fapt noi o traducem cu ușurință – pe baza unor reguli retorice bine codificate – și înțelegem ceea ce autorul enunțului intenționa să spună, ca și cum semnificația metaforică ar fi sensul literal direct al expresiei. Nu există, prin urmare, un efort hermeneutic deosebit, metafora sau alegoria *in verbis* sunt înțelese direct, așa cum este înțeleasă o catacreză.

> *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum* [iar semnificația lor] *non supergreditur modum litteralem.*
>
> Ficțiunile poetice au doar scopul de a semnifica, iar semnificația lor nu trece dincolo de sensul literal.
> (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1, și ad 1)

Câteodată în Scripturi, Cristos este desemnat prin intermediul figurii unui țap: nu este o alegorie *in factis*,

ci o alegorie *in verbis*. Nu sunt desemnate prin simbol sau alegorie lucruri divine sau viitoare, ci pur și simplu este desemnat (parabolic, prin urmare literal) Cristos (*Quodl.* VII, 6, 15).

> *Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.*
>
> Prin intermediul cuvintelor este semnificat fie ceva propriu, fie ceva figurat, iar sensul literal (al cuvintelor) nu este figura, ci (direct) ceea ce este figurat.
> (*S. Th.* I, 1, 10 ad 3)

Pe scurt: există înțeles spiritual în Scripturi, pentru că faptele povestite acolo sunt semne despre a căror suprasemnificație autorul (chiar inspirat de către Dumnezeu) nu știa nimic (și, vom adăuga noi, cititorul comun, destinatarul ebraic al Scripturii, nu era pregătit să o descopere). Nu există sens spiritual în discursul poetic și nici în Scriptură atunci când folosește figuri retorice, pentru că acela este sensul intenționat de către autor, iar cititorul îl identifică foarte bine ca sens literal, pe baza regulilor retorice. Dar aceasta nu înseamnă că sensul literal (ca sens parabolic sau retoric) nu poate fi multiplu. Ceea ce cu alte cuvinte înseamnă, chiar dacă Toma nu o spune *apertis verbis* (pentru că nu este interesat de problemă), că este posibil ca în poezia mundană să existe sensuri multiple. Numai că acestea, realizate conform modului parabolic, aparțin sensului literal al enunțului, așa cum a fost înțeles de către enunțător.

La fel vom vorbi de simplu sens literal și în cazul alegorismului liturgic, care poate fi și alegorism nu de cuvinte, ci de gesturi și culori sau imagini, pentru că și într-un asemenea caz legislatorul ritului intenționează să spună ceva precis prin intermediul unei parabole, și nu trebuie căutat în expresiile pe care el le formulează sau le prescrie, un sens secret care scapă intenției sale.

Dacă preceptul ceremonialului din legea veche avea sens spiritual, în momentul în care este introdus în liturghia creștină el primește doar o simplă valoare parabolică.

În îndeplinirea acestei singulare operațiuni retorice, Toma d'Aquino statua de fapt – în lumina noului naturalism ilemorfic – sfârșitul lumii bestiariilor și enciclopediilor, care constituiseră viziunea fabuloasă a alegorismului universal. Și acesta era scopul principal al

discursului său, față de care observațiile asupra poeziei par destul de marginale.

Cu această discuție tomistă natura și-a pierdut caracteristicile grăitoare și suprareale. Nu mai avem de-a face cu o pădure de simboluri; cosmosul Evului Mediu timpuriu a lăsat locul unui univers *natural*. Altădată lucrurile aveau valoare nu prin ceea ce erau, ci prin ceea ce semnificau: la un moment dat însă, se observă că divina creație nu constă într-o organizare de semne, ci într-o producție de forme. Până și arta figurativă gotică – care totuși reprezintă una din culmile sensibilității alegorice – resimte acest nou climat. Alături de marile ideații simbolice găsim mărunte bucurii figurative care dezvăluie un sentiment proaspăt al naturii și o atentă observare a lucrurilor. Nimeni nu observase vreodată cu adevărat un strugure, pentru că acesta era înainte de toate propria sa semnificație mistică: acum pe capiteluri se observă coarde de viță, mlădițe, frunze, flori, pe portaluri apar reprezentări analitice ale gesturilor cotidiene, ale muncilor agricole și ale meșteșugurilor. Aceleași figuri cu valoare alegorică sunt în același timp reprezentări realiste, deja pline de o viață a lor, chiar dacă mai apropiate de un ideal *tipic* de umanitate decât de ultima specificare psihologică (cf. Focillon 1947, p. 219; Mâle 1932, II).

Precedat de interesul pentru Natură al secolului al XII-lea, secolul următor, prin acceptarea aristotelismului, își fixează atenția asupra formei concrete a lucrurilor. Ceea ce supraviețuiește din alegorismul universal degenerează în serii ametitoare de corespondențe numerice care fortifică simbolica lui *homo quadratus*. În secolul al XV-lea Alain de Rupe, înmulțind cele zece porunci cu cele cincisprezece virtuți, obține cele o sută cincizeci de *habitudines morales*. Dar de trei secole, sculptori și miniaturiști umblă primăvara prin păduri pentru a descoperi ritmul viu al lucrurilor din natură și Roger Bacon va afirma într-o zi că nu este necesar sângele de țap pentru a sparge diamantul.

Dovada? „Am văzut-o cu ochii mei."

Ia naștere un mod nou de a considera esteticitatea lucrurilor. Asistăm la ivirea unei estetici a organismului concret, nu atât printr-un act de fundare conștientă, cât pentru că se dezvoltă în toată complexitatea sa o filozofie a substanței concret existente (cf. Gilson 1944, pp. 326, 343).

VII
PSIHOLOGIA ŞI GNOSEOLOGIA VIZIUNII ESTETICE

1. Subiect şi obiect

Această atenție acordată aspectelor concrete ale lucrurilor este însoțită, mai ales în secolul al XIII-lea, de atente studii fizico-fiziologice asupra psihologiei vederii, implicând astfel problema unei polarități înrădăcinate în actul receptării estetice. Lucrul frumos cere să fie văzut ca atare și produsul artistic este făcut în scopul de a fi văzut: presupune experiența vizuală subiectivă a unui spectator potențial.

De această polaritate fusese conștient, încă din Antichitate, însuși Platon.

> Căci dacă [pictorii]... ar reda proporțiile adevărate ale întruchipărilor frumoase... partea de sus ar apărea mai mică decât se cuvine, cea de jos mai mare, din pricina faptului că într-un caz privim mai de departe, într-altul mai de aproape ... [pictorii] lăsând de-o parte adevărul, introduc acum, în imaginile lor, nu proporțiile reale, ci pe acelea care sunt aparente.
> (*Sofistul*, 235 e-236 a; tr. rom. de C. Noica, în *Opere*, vol. VI, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 339 [N. tr.])

Tradiția atribuia ideea lui Fidias, autor al unei Atene a cărei parte inferioară, prea scurtă dacă era văzută de aproape, apărea la dimensiuni corecte dacă era observată de jos în sus, o dată ce era așezată deasupra nivelului ochiului. Vitruviu făcuse o distincție, referitor la acest lucru, între *simetrie* și *euritmie*. *Eurhythmia* pentru el era o *venusta specie commodusque aspectus*, o frumusețe ce apare ca atare pentru că este adecvată exigențelor ochiului. Euritmia se prezintă deci, înainte

de toate, ca regulă a proporției tehnice, intenție îndreptată spre înfățișare, în opoziție cu proporția pur obiectivă a lucrurilor din natură. Conștientizarea acestei exigențe nu e caracteristică doar Renașterii, chiar dacă abia în secolul al XV-lea se dezvoltă teoria perspectivei; și nu e întru totul acceptabilă observația lui Panofski (1955, pp. 98-99) că în Evul Mediu s-ar fi crezut că „subiect și obiect ar trebui să fie contopite într-o unitate mai înaltă". Statuile din galeria Regilor, în catedrala din Amiens, erau construite pentru a fi văzute la treizeci de metri de sol: ochiul figurilor se îndepărtează mult de rădăcina nasului, părul este tratat în mase mari. La Reims, statuile pinaclurilor au brațele prea scurte, gâtul prea lung, umerii coborâți, picioarele scurte. Exigențele unei proporții obiective sunt subordonate exigențelor optice (Focillon 1947, pp. 221-222). Practica artistică cunoștea deci problema subiectivității receptării și o rezolva în modul său propriu.

2. Emoția estetică

Privită din unghiul filozofilor problema este mult mai abstractă și, la prima vedere, lipsită de conexiuni cu ceea ce ne interesează. Dar, în realitate, nucleul teoriilor pe care le vom examina este constituit tocmai din problema unui raport între subiect și obiect. Aluzia la o proporție a lucrului frumos conform exigențelor psihologice ale beneficiarului o găsim deja, cum am văzut, la Boethius. Încă și mai înainte Augustin se oprise în repetate rânduri asupra corespondențelor fizio-psihologice, așa cum se întâmplă în analiza ritmului. Tot Augustin mai apoi, în *De ordine*, atribuia valoare estetică doar senzațiilor vizuale și valorilor morale (pentru auz și simțurile inferioare nu există *pulchritudo*, ci *suavitas*) punând astfel problema simțurilor *maxime cognoscitivi*, temă ce va fi sistematizată de Toma d'Aquino, în opera căruia sunt definite văzul și auzul ca atare.

Potrivit concepției psihologice a victorinilor, bucuria resimțită în perceperea armoniei sensibile este o prelungire naturală a bucuriei fizice, înțeleasă ca temei al vieții afective a omului și care se bazează pe existența reală a unei corespondențe între structura sufletească și realitatea materială. De aceea, pozițiile victorinilor au fost

apropiate de cea a teoreticienilor moderni ai *Einfühlung*-ului, adică ai empatiei, ai unei receptări realizate prin identificare cu obiectul (cf. De Bruyne 1946, II, p.224). Pentru Richard de Saint-Victor *contemplatio* (care poate fi și de natură estetică) este *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, o privire liberă a minții îndreptată spre minunile înțelepciunii, însoțită de o suspendare a admirației (*Benjamin major*, PL 196, col. 66-68). În momentul extatic sufletul este dilatat, înălțat de către frumusețea pe care o percepe, pierdut cu totul în obiect.

Într-o manieră mai cumpănită, Sfântul Bonaventura observă că aprehendarea lumii sensibile se realizează după o anumită proporționalitate și că la desfătare concură atât subiectul, cât și obiectul care procură desfătarea. Proporția

> *dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.*
>
> este numită delicatețe, deoarece această energie, acționând asupra simțurilor, operează proporțional cu capacitățile lor receptive, întrucât simțurile suferă din cauza senzațiilor prea violente, dar se desfată cu justa măsură... în fond, la desfătare participă acel ceva ce oferă desfătarea, precum și conjugarea acestuia cu cel ce se desfată.
> (*Itinerarium* II, 5, tr. it. p. 367; I *Sent.*, 1, 3, 2, ed. Quaracchi I, p. 29)

În acest raport se stabilește un curent de iubire; și, la limită, cea mai mare dintre desfătări – provenind din maxima conștiință a unui raport de polaritate și proporționalitate – se realizează nu în contemplarea formelor sensibile, ci în iubire, unde atât subiectul, cât și obiectul sunt în mod conștient și activ iubitori.

> *Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.*
>
> Pasiunea amoroasă e cea mai nobilă dintre toate, deoarece face parte în mare măsură din generozitate... Prin urmare, dintre lucrurile create, nimic nu poate produce o bucurie mai mare decât iubirea reciprocă; fără iubire nu există bucurie.
> (I *Sent.*, 10, 1, 2, ed. Quaracchi I, pp. 158-159)

Această concepție afectivistă asupra contemplației (care apare sintetizată în aceste texte, ca un corolar al unei gnoseologii a viziunii mistice) se regăsește tratată mai specificat în scrierile lui Guillaume d'Auvergne și în ceea ce s-a spus despre *emoționalismul* acestuia. Aici sunt reliefate în mod deosebit aspectul subiectiv al contemplației estetice și rolul de constituent al frumosului pe care-l are receptarea. Există în frumos o calitate obiectivă, dar semnul unei asemenea calități este consensul percepției noastre vizuale.

> *Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.*
>
> De fapt, numim frumos de văzut acel lucru care în mod natural place prin sine și îl desfată pe cel ce îl privește... Dacă dorim să cunoaștem apoi frumosul vizibil, trebuie să ne încredem în simțul extern al văzului... Frumusețea sau eleganța pe care văzul nostru sau privirea noastră interioară o aprobă și în care se complace.
> (*Tractatus de bono et malo*, în Pouillon, pp. 315-316)

În toate definițiile lui Guillaume apar termeni care implică o angajare cognitivă (*spectare, intueri, aspicere*) și un element afectiv (*placere, delectare*). Conform doctrinei sale asupra sufletului (care ar acționa nedivizat în fiecare din cele două operații ale sale, cognitivă și afectivă), pentru Guillaume este suficient ca un obiect să se prezinte unui subiect expunând anumite calități, pentru a provoca un sentiment de desfătare întrepătruns de iubire (*affectio*), care este concomitent cunoaștere a frumosului și aspirație către acesta (cf. De Bruyne 1946, III, pp. 80-82).

3. Psihologia percepţiei vizuale

Toate aceste teorii filozofice se dezvoltă la un nivel de generalitate îndepărtată de cercetarea asupra mecanismelor psihologice ale văzului, situația fiind inversă în cazul textelor elaborate în siajul lui Alhazen. În *Liber de intelligentiis* (atribuită anterior lui Witelo, iar acum unui

Adam Pulchrae Mulieris) mecanismul privirii este explicat după modelul fenomenului fizic al reflectării: obiectul luminos emană raze și produce imaginea sa într-o oglindă.

Obiectul este forța activă producătoare de reflectări, oglinda o potență pasivă capabilă să-l recepteze. În conștiința umană există în plus o adaptare a potenței la forța activă, adaptare care este conștientizată sub forma plăcerii (*delectatio maxima* dacă obiectul este o realitate luminoasă care întâlnește natura luminoasă ce există în noi). Plăcerea este bazată pe proporția existentă între lucruri, între suflet și lume, pe iubirea metafizică ce menține în unitate realul.

În *De perspectiva* lui Witelo, raportul subiect-obiect este analizat mai profund, rezultând astfel o interesantă concepție interactivă asupra cunoașterii[1]. Witelo distinge două tipuri de percepție a formelor vizibile: una *comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem*, una *per intuitionem cum scientia praecedente*, adică o înțelegere a formelor vizibile care survine doar prin mijlocirea intuiției și o alta care are loc prin intermediul intuiției precedată de cunoaștere. Prima percepție este aceea cu care sesizăm luminile și culorile; dar există și realitățile mai complexe, pe care privirea nu le captează doar prin ea însăși, ci cu concursul altor acte ale sufletului. Purei intuiții a aspectelor vizibile i se integrează un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparentem* (un act de raționament care compară între ele diversele forme percepute). Doar după acest dialog cu aspectele percepute se obține o cunoaștere a lucrului capabilă să implice și perspectiva conceptuală. La pura senzație vizuală se adaugă memorie, imaginație și rațiune; și totuși sinteza este rapidă, aproape instantanee. Percepția realităților estetice aparține celui de-al doilea tip și implică o interacțiune fulgerătoare dar complexă între multiplele aspecte obiective

1. Citatele din *De perspectiva* ca și cele din *De intelligentiis* sunt extrase de la pp.143, 145 și 174 ale ediției Baeumker 1908. Amplă expunere cu texte în DE BRUYNE 1946, III, pp. 239-251. Cf. și ASSUNTO 1961, pp. 167-169, precum și FEDERICI VESCOVINI 1965, pp.132-133 despre Witelo și pp. 28-32 despre Adam Pulchrae Mulieris.

care se oferă privirii și activitatea subiectului care compară și raportează:

> *Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.*
>
> Formele nu sunt frumoase decât dacă sunt din cauza unor determinații particulare și a corelării lor reciproce... Tocmai din unirea reciprocă a unei mulțimi de determinații ale formelor vizuale, nu doar din aspectele (particulare), izvorăște frumusețea vizibilă.

Fiind stabilite aceste premise, Witelo încearcă să determine condițiile obiective, *aspectele* prin care formele vizibile devin plăcute. Există aspecte simple ca *magnitudo* (luna este mai frumoasă decât stelele), *figura* (conturul, desenul formei), continuitatea (cum se întâmplă cu o întindere înverzită), discontinuitatea (mulțimea astrelor sau multe lumânări aprinse), asprimea sau *planities* a corpului sub bătaia luminii, umbra care atenuează petele luminoase prea vii și provoacă o nuanțare voalată a tonurilor, ca în coada păunului. Și există aspectele complexe, în cazul cărora coloritului plăcut i se alătură jocul proporțiilor, astfel că diverse aspecte puse în relație dobândesc o frumusețe nouă și mai pregnantă.

Witelo enunță, între altele, două principii extrem de interesante. Mai întâi, cel al unei anumite relativități a gustului, în funcție de diverse epoci și țări, datorită căreia fiecare aspect vizibil realizează un tip de *convenientia* care nu e totuși niciodată același, întrucât așa cum habitudinile diferă, tot așa fiecare are propriul său simț estetic (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). În al doilea rând, Witelo folosește focalizarea subiectivă ca mod de evaluare corectă și de fructificare estetică a obiectelor concrete: există aspecte care trebuiesc privite de departe, pentru că au – de exemplu – pete urâte; altele – cum ar fi miniaturile – de aproape, pentru a putea observa toate nuanțele, toate *intentiones subtiles, lineatio decens, ordinatio partium venusta.*

Depărtarea și apropierea (*remotio et approximatio*) sunt deci factori esențiali ai unei corecte contemplări

estetice, după cum important este și unghiul din care privim, datorită căruia aceleași obiecte apar altfel, dacă sunt privite *ex obliquo*.

4. Viziunea estetică la Toma d'Aquino

Nu este cazul să subliniem importanța unor asemenea afirmații. Mergând pe calea acestor cercetări vom putea înțelege mai bine textele Sfântului Toma care – chiar dacă nu sunt articulate și analitice ca acelea examinate – sunt marcate fără îndoială de aceeași atmosferă. Opera lui Witelo datează din 1270, *Summa theologiae* a fost începută în 1266 și terminată în 1273: cele două cercetări se desfășoară în aceeași perioadă în jurul unor probleme analoage și la același nivel de actualitate.

Toma d'Aquino se ocupă de viziunea subiectivă asupra frumosului atunci când reia noțiunile estetice care i-au fost propuse de Albertus Magnus. Să ne amintim că acesta din urmă, vorbind despre o iradiere a formei substanțiale asupra părților proporționale ale materiei, înțelegea totuși această *risplendentia* în sens riguros obiectiv, ca strălucire ontologică, subzistentă *etiamsi a nullo cognoscatur*. *Ratio* proprie frumosului constă în această strălucire a principiului organizant asupra multiplicității organizate. Acceptând implicit înscrierea frumosului în rândul proprietăților transcendentale[2], Sfântul Toma elaborează însă o definiție care o depășește prin noutate pe cea a maestrului său. După ce a afirmat identitatea și diferența între *pulchrum* și *bonum*, Toma d'Aquino precizează:

> *Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est et*

2. Polemica celor care au interpretat transcendentalitatea frumosului la Toma d'Aquino este complexă. Pentru o referire la *status questitionis* și o examinare a textelor tomistice vezi ECO 1970, cap. II.

omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

Binele privește facultatea dorinței, fiind bine ceea ce oricine dorește, deci are caracter de scop, de vreme ce dorința este ca o mișcare către ceva. Frumosul, în schimb, privește facultatea de cunoaștere; de fapt, frumoase sunt numite acele lucruri care, fiind văzute, provoacă plăcere. De aceea frumosul constă în proporția justă: pentru că simțurile noastre se desfată cu lucrurile bine proporționate, ca fiind în ceva asemănător lor; ca orice altă facultate de cunoaștere, simțul este de fapt un fel de proporție. Și cum cunoașterea se face prin asimilare, iar asemănarea, pe de altă parte, privește forma, frumosul se leagă realmente de ideea de cauză formală.
(*S. Th.* I, 5, 4 ad 1; tr. it. I, p. 144)

Acest foarte important text ne clarifică o serie de puncte fundamentale: frumos și bine într-un același obiect sunt una și aceeași realitate, de vreme ce ambele se fundează pe formă (și aceasta este poziția acceptată de acum și de alții); dar binele face ca forma să fie obiect al dorinței, dorință de realizare sau de posesie a formei râvnite întrucât este pozitivă; în schimb frumosul pune forma în relație cu pura cunoaștere. Sunt frumoase lucrurile care *visa placent*.

Visa are sensul de „cunoscute"; nu doar „văzute", ci „percepute" total conștient. *Visio* este *apprehensio*, aprehendare: frumosul este *id cujus apprehensio placet*, acel lucru a cărui cunoaștere produce plăcere. *Visio* este cunoaștere pentru că privește cauza formală: nu este sesizarea însușirilor sensibile, ci perceperea mai multor aspecte organizate după schema imanentă a unei forme substanțiale. Comprehensiune intelectuală și conceptuală, deci. Faptul că prin termenul „*visio*" Toma d'Aquino înțelegea și acest tip de cunoaștere, ni-l confirmă în mai multe rânduri diverse texte (de exemplu, *S. Th.* I, 67, 1; I-II, 77, 5 ad 3). Ceea ce conferă specific frumosului este deci raportarea sa la o privire cunoscătoare pentru care lucrul apare frumos. Și ceea ce postulează consimțământul subiectului și desfătarea care rezultă sunt caracteristicile obiective ale lucrului.

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

Pentru frumos sunt cerute trei calități. În primul rând *integritate* sau perfecțiune: căci lucrurile care sunt incomplete, tocmai prin aceasta sunt diforme. Deci [se cere] *justă proporție sau armonie* [între părți]. Și în sfârșit *claritate sau strălucire:* de fapt numim frumoase lucrurile care au culori clare și strălucitoare.
(*S. Th.* 39, 8;tr. it. III, pp. 259-260)

Aceste caracteristici binecunoscute, preluate de o întreagă tradiție, sunt acel ceva în care *constă* frumosul. Dar *ratio* proprie frumosului se află în această referire la *vis cognoscitiva*, la *visio*, iar desfătarea care rezultă de aici, acel *placet*, este în egală măsură esențial pentru identificarea frumosului.

Este limpede că ceea ce provoacă plăcerea este potențialitatea estetică obiectivă și nu plăcerea este aceea care definește sau de-a dreptul determină frumusețea unui lucru. Problema există și apare deja la Augustin, care se întreabă dacă lucrurile sunt frumoase pentru că produc desfătare sau produc desfătare pentru că sunt frumoase, el optând în concluzie pentru cea de-a doua ipoteză (*De vera religione* 32, 19). Dar într-o doctrină care să stabilească primatul voinței, actul de adeziune delectabilă poate fi foarte bine un liber act de efuziune extinsă asupra lucrului și nedeterminată de acesta. Așa se va întâmpla, de exemplu, în cazul lui Duns Scotus, pentru care (deoarece voința poate voi propriul său act, tot așa cum intelectul îl înțelege pe al său), intuiția estetică este o facultate liberă, în măsura în care actele sale sunt subordonate autorității voinței: de fapt, ea nu sesizează mai curând ceea ce este foarte frumos, decât ceea ce este mai puțin frumos (cf. De Bruyne 1946, III, p.366). În schimb, pentru o doctrină care stabilește primatul inteligenței – cum este cazul tomismului – este evidentă prevalența caracteristicilor obiective ale frumosului asupra contemplării valorizatoare. Dar faptul că aceste caracteristici sunt focalizate de către o *visio*, adică sunt *cunoscute de cineva* (în opoziție cu ceea ce spune Albertus Magnus), modifică oarecum felul în care trebuie să considerăm natura obiectivă a lucrului frumos, precum și a însușirilor care îl fac să fie frumos.

Întorcându-ne la *visio*, vom mai observa că aceasta este o cunoaștere dezinteresată, care nu are nimic de-a

face cu calda bucurie a iubirii mistice, nici cu simpla reacție senzorială în cazul stimulării unui simț și nici măcar cu identificarea empatică cu obiectul, care ni s-a părut caracteristică pentru psihologia victorină. Este vorba mai curând, cum s-a spus, de o cunoaștere de ordin intelectual, care produce o desfătare întemeiată pe dezinteresul față de lucrul perceput: *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, frumosul implică potolirea dorinței doar văzându-l sau cunoscându-l (*S. Th.* – 27, 1 ad 3). Receptarea estetică nu urmărește posesia obiectului, ci se mulțumește cu valorizarea lui, cu relevarea caracteristicilor de proporționalitate, integritate și claritate ale acestuia. Astfel încât simțurile care vizează în cea mai mare măsură frumosul sunt cele *maxime cognoscitivi*, ca văzul și auzul, iar noi numim frumoase imaginile și sunetele, nu gusturile și mirosurile (*ibidem*).

Mai mult, această *visio* nu poate fi interpretată ca o intuiție în sensul contemporan al termenului; și nici măcar cum au făcut unii, ca „intuiție intelectuală". Aceste două atitudini cognitive nu sunt luate în considerare de gnoseologia tomistă. Dacă intuiție înseamnă a surprinde forma „în sensibil și pentru sensibil", înainte de orice abstractizare[3], toate acestea nu sunt posibile în aria unei gnoseologii care consideră abstracția, *simplex apprehensio*, ca primul act cognitiv care întipărește specia inteligibilă în intelectul posibil, pentru a forma conceptul (*S. Th.* I, 84; I, 85, 1-3; cf. Roland-Gosselin 1930). Inteligența nu cunoaște individualul concret, și doar *după* abstractizare, în *reflexio ad phantasmata*, cunoaște nemijlocit obiectul concret (*S. Th.* I, 86, 1). Pentru Toma d'Aquino inteligența umană este discursivă, iar acea *visio* estetică are aceleași caracteristici de act compozit și de apropiere complexă de obiect. Intuiția sensibilă ne pune în contact cu un aspect al realității singulare, dar complexul de condiții concomitente care determină acea realitate – ca locul, timpul sau însăși existența – nu sunt percepute intuitiv, ci pretind acel travaliu discursiv care este actul de judecată. Cunoașterea estetică are pentru Toma d'Aquino aceeași complexitate pe care o are cunoașterea intelectuală, pentru că se referă la același obiect: realitatea substanțială.

3. Este teza susținută de MARITAIN (1920) care, cu privire la aceasta, vorbește de un „simț inteligentizat" (pp. 38-41 și 173-178).

VIII
TOMA D'AQUINO ŞI ESTETICA ORGANISMULUI

1. Forma şi substanţa

În ce-l privește pe Toma d'Aquino, vorbim de estetică a organismului în loc de estetică a formei, dintr-o rațiune precisă. Când Albertus Magnus ne vorbește de *resplendentia formae substantialis super partis materiae proportionatas* face aluzie evident la forma aristotelică, ce transpune în act potențele materiei și se compune cu ea în *sinolo*, adică în substanță. Și vede frumosul ca iradierea acestei idei organizatoare asupra materiei conduse la unitate. În schimb la Sfântul Toma modul în care, în lumina întregului sistem, pot fi interpretate conceptele de *claritas*, *integritas* și *proportio* conduce la concluzia că atunci când el vorbește de *forma*, cu referire la *pulchrum*, vizează nu atât forma substanțială, cât toată substanța, organismul ca sinteză concretă a materiei și formei.

Utilizarea termenului *forma* pentru a indica substanța nu este sporadică la Toma d'Aquino. *Forma* poate fi înțeleasă într-o accepțiune superficială ca *morphé*, și în acest caz ea este *figura*, o calitate de rangul al patrulea, delimitarea cantitativă a unui corp, conturul său tridimensional (*S. Th.* I-II, 110, 3 ob. 3). *Forma* este forma substanțială care, să nu scăpăm din vedere, capătă existență doar încorporându-se într-o materie și ieșind astfel din abstracțiunea sa esențială. Și în fine, în diverse paragrafe *forma* este *essentia*, adică substanța considerată ca fiind inteligibilă și definibilă.

A gândi lucrurile în termeni de concretețe substanțială este caracteristic pentru metafizica lui Toma

d'Aquino. A vedea în lucruri înainte de toate forma substanțială este o poziție corect aristotelică, dar în care se resimt totuși influențele habitudinilor mentale platonice, înclinate să identifice în sensibil (dacă nu chiar împotriva sensibilului) *ideea*. În acest caz dialectica dintre idee și realitate se prezintă ca dialectică între lucru și esența sa. În fața lui *id quod est*, a lui *ens*, a ceea ce există, se profilează *quo est*, rațiunea sa esențială. Este deja o viziune mult mai critică decât aceea a simbolistului care, în fața lucrului, vede înainte de toate (sau doar) semnificația sa mistică. Dar și într-o ontologie a esențelor este mereu prezentă, chiar și subiacent, tentația idealistă, împreună cu convingerea că este mai important ca un lucru să fie definibil, decât *să fie* în mod concret. În atari condiții, particularitatea ontologiei tomiste față de pozițiile precedente constă tocmai în aceasta: își propune ca *ontologie existențială*, acea concepție pentru care ceea ce contează înainte de toate este *ipsum esse*, actul concret de existență. Combinării formei cu materia i se suprapune, constitutiv și determinant, combinarea esenței cu existența. *Quo est* nu-l explică pe *ens:* forma plus materia nu sunt încă nimic. Dar când, datorită participării divine, forma și materia se unesc într-un act de existență, doar atunci se stabilește un raport organizant-organizat. În acest punct, ceea ce contează cu adevărat este organismul integral ca entitate vie, substanța al cărei act propriu este *ipsum esse* (*Contra Gentiles* II, 54). Ființa nu mai este o simplă determinare accidentală a esenței, ca pentru Avicenna, ci cea care face posibilă și efectivă esența însăși; și cea a cărei esență este substanța.

Conexiunile dintre formă și substanță sunt atât de profunde, una neputând subzista fără cealaltă, încât pentru Toma d'Aquino numirea primeia o implică pe cea de-a doua, doar dacă nu intervine o disociere logică. În acest caz o esență, o *quidditas*, ca formă considerată în autoinformarea sa vie, exprimă înainte de toate intensitatea unui act de ființare[1]. Cu justețe a fost relevată

1. A se vedea în legătură cu această problemă *Essence et réalité* a lui GILSON 1949. Pentru o introducere în studiul gândirii lui Toma d'Aquino, a se vedea și CHENU 1950, VANNI ROVIGHI 1981. Despre umanismul tomist cf. JAEGER 1943.

conexiunea acestei ontologii cu o întreagă dezvoltare a culturii și a raporturilor sociale: „Viul și organicul cărora, la sfârșitul evului antic, li s-au vestejit sensul și valoarea, revin la condiția unei prețuiri adecvate, iar lucrurile ca atare ale realității empirice nu mai au nevoie de o legitimare extramundană, supranaturală, pentru a deveni obiect al artei... Dumnezeul prezent și activ în fiecare ordine naturală corespunde unei lumi mai deschise, care nu exclude posibilitatea ascensiunii sociale. Ierarhia metafizică a lucrurilor reflectă totuși o societate articulată în caste, dar liberalismul vremii se manifestă deja în faptul că și cel mai de jos nivel de ființare este considerat de neînlocuit în natura sa specifică" (Hauser 1953, p. 359).

2. „Proportio" şi „integritas"

Dacă examinăm acum, în lumina acestui concept de organism viu, diferitele observații pe care Toma d'Aquino le face cu privire la cele trei criterii ale frumosului – *integritas*, *proportio* și *claritas* – ne dăm seama că doar în calitate de caracteristici ale unei substanțe concrete (și nu ale simplei forme substanțiale) ele își dobândesc întreaga lor semnificație. O serie de exemple ne sunt oferite de multiplele accepțiuni pe care le poate primi *proportio*.

> *Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.*
>
> Materia și forma sunt în mod necesar proporționale și echivalente prin natura lor; întrucât orice act se produce în propria sa materie.
> (*Contra Gentiles* II, 81; tr. it. p. 475)

În Comentariul la *De anima* se subliniază că *proportio* nu este un simplu atribut al formei substanțiale, ci raportul însuși dintre materie și formă, astfel încât, lipsind configurarea dinspre materie către formă, dispare însăși forma (*Sentencia libri de anima* I, 9, p. 46 b). Aceasta este tipica proporție capabilă să-l intereseze pe cel care privește estetic obiectul, apreciindu-i adecvata organizare.

Acestei raportări i se suprapune alta, mai profundă în plan metafizic, și insesizabilă estetic: cea a esenței la existență, proporție care nu atât se oferă viziunii estetice, cât mai curând îi fundează însăși posibilitatea, conferind concretețe lucrului (*Contra Gentiles* II, 53). Celelalte forme de proporție vor decurge ca efecte fenomenice ale acestei proporții metafizice și vor răspunde mai direct exigențelor de esteticitate ale omului. Toma d'Aquino amintește în primul rând proporția sensibilă și cantitativă normală, care poate fi aceea a unei statui sau a unei melodii:

> *Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.*
>
> Omul simte plăcere în senzațiile diverselor simțuri... și pentru frumusețea lor intrinsecă... ca atunci când cineva se delectează cu frumoasa armonie a unui sunet.
> (*S. Th.* II-II, 141, 4 ad 3; tr. it. XXI, p. 40)

Există apoi proporția ca o corespondență exclusiv imaginabilă, cea a actelor morale sau discursurilor raționale, acea frumusețe inteligibilă apreciată în mod deosebit de medievali:

> *Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spirituálem rationis claritatem.*
>
> Frumusețea spirituală constă în faptul că actele și comportamentul unei persoane sunt bine proporționate, potrivit luminii rațiunii.
> (*S. Th.* II-II, 145, 2; tr. it. XXI, p. 96)

Toma d'Aquino menționează apoi proporția psihologică, înțeleasă ca o adecvată corespondență a lucrului cu capacitatea de receptare a subiectului; o derivare din teoriile lui Boethius și Augustin, dar și, în definitiv, o contribuție la problema unui raport între cunoscător și cunoscut. În fața regularității obiective a fenomenelor percepute, simțul dezvăluie o asemenea conaturalitate cu proporția receptată, încât poate fi considerat el însuși o proporție (*S. Th.* I, 5, 4, ad 1; *Sentencia libri ad anima* III, 2, p. 212).

Dinspre latura sa obiectivă, proporția se va realiza apoi la infinite niveluri până la atingerea proporțiilor

cosmice ale totului, înfăptuind Universul ca Ordine. În prezentarea acestei perspective, Toma d'Aquino repropune în fond teorii cosmologice deja întâlnite, însă paginile în care se desfășoară această descriere a ordinii cosmice nu sunt lipsite de o forță personală și de o originalitate a tonului[2].

Dar mai există un gen de proporție care constituie unul dintre fundamentele concepției estetice a lui Toma și una dintre constantele esteticii medievale: este proporția care se realizează fie ca adecvare a lucrului la sine însuși, fie ca adecvare a lucrului la propria sa funcțiune. Adecvarea lucrului la sine însuși, la exigențele clasei căreia îi aparține și la rațiunea existenței sale individuale este ceea ce Scolastica numește *perfectio prima:*

> *Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...*
>
> Este evident însă că în toate ființările naturale există o limită precisă și o proporție fermă de mărime și de creștere.
> (*Sentencia libri de anima* II, 8, p. 101 b; tr. it. II, p.78)

Există oameni de diverse talii și proporții; totuși dincolo de o anumită limită și dincoace de o alta nu se mai poate vorbi de natura umană propriu-zisă, ci doar de o anormalitate. Această formă de perfecțiune poate fi pusă în legătură cu celălalt criteriu al frumuseții, acea *integritas*, care trebuie înțeleasă tocmai ca prezență, într-un tot organic, a tuturor părților care concură la a-l defini ca atare (*S. Th.* I, 73, 1). Un corp uman este diform dacă lipsește unul din membrele sale și îi considerăm urâți pe mutilați pentru că le lipsește proporția părților față de întreg (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) (I *Sent.* 44, 3, 12, 1). Sunt principii de estetică organică în adevăratul sens al cuvântului, nu lipsite de interes pentru o fenomenologie a formei artistice așa cum am concepe-o astăzi; chiar dacă, tocmai cu privire la artă, conceptul de *perfectio*

2. *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Sunt foarte multe paginile care dau imaginea unei ordini a mai multor ordini, o organizare de organisme. Principiul ontologic al acestei relaționări complexe de forme îl găsim în *Contra Gentiles* II, 16.

prima la Toma d'Aquino se prezintă cu o accepțiune oarecum limitată: opera este împlinită dacă se potrivește cu ideea existentă în mintea creatorului[3].

Perfectio prima, realizându-se, permite lucrului să se conformeze propriului său scop, generând astfel *perfectio secunda* (*S. Th.* I, 73, 1). Perfecțiunea formală a lucrului permite acestuia să opereze după propria sa finalitate; dar este la fel de adevărat că *perfectio secunda* este obligatorie pentru *perfectio prima*, deoarece un lucru pentru a fi perfect trebuie să fie alcătuit chiar după exigențele funcțiunii sale: *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, scopul precedă cauza eficientă... în măsura în care acțiunea care produce un efect nu se realizează fără un scop (*De principiis naturae*, 4, tr. it., p. 44). Din acest motiv o operă de artă (opera produsă de *ars*, de tehnică în sens larg) este frumoasă dacă este funcțională, dacă forma sa este adecvată scopului:

> *Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*
>
> Orice autor tinde să confere operei sale cea mai bună configurație, nu în sens absolut, ci în raport cu scopul dorit. (*S. Th.* I, 91, 3, tr. it. VI, p.184)

Un artist care ar construi un fierăstrău de cristal, în ciuda frumosului efect obținut, ar produce o operă substanțial urâtă, pentru că obiectul nu ar mai corespunde funcțiunii sale și nu ar mai folosi *ad secundum*. Corpul uman este frumos pentru că este structurat după o așezare armonioasă a părților:

> *Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*
>
> Spun deci că, având în vedere o anume formă și anumite funcțiuni, Dumnezeu a dat corpului uman cea mai bună configurație.
> (*ibidem*)

3. *S. Th.* I, 16, 1. Referitor la integritatea întregului organic, ni s-a părut că am relevat deja interesante analogii între aceste principii și anumite descrieri moderne ale perfecțiunii formale. A se vedea, în ECO 1970, p. 95, trimiterea la estetica lui Luigi Pareyson și, pp. 285 ș. urm., comparația între metodologia tomistă și cea structuralistă.

Există în organismul uman o ordine complexă de raporturi între forțele sufletului și cele ale corpului, între potențele inferioare și cele superioare, astfel încât orice caracteristică a organismului nostru are o rațiune și o armonie riguroasă. Din rațiuni funcționale, omul (excepțând cazul unei capacități tactile superioare) are simțurile externe puțin dezvoltate, în comparație cu celelalte animale: de exemplu, simțul olfactiv este slab pentru că necesită uscăciune, în timp ce prezența unui creier mai mare decât la orice altă creatură comportă o mare umiditate (necesară pentru a tempera căldura emanată de inimă). Astfel, omul nu este dotat cu pene, coarne și gheare, deoarece aceste atribute sunt datorate elementului terestru, preponderent la animale, în timp ce la om diversele elemente se echilibrează. În compensație, omul este dotat cu mâini, *organum organorum*, care compensează orice altă deficiență. Și, în sfârșit, omul este frumos pentru statura sa dreaptă; și este astfel conceput pentru ca o poziție aplecată a capului să nu împiedice acțiunea forțelor senzitive interne, care au în creier centrul lor de interconexiune; apoi, pentru ca mâinile – de care nu este nevoie ca organe de locomoție – să fie libere pentru rosturile lor; și, în sfârșit, pentru a împiedica limba să fie dură și inaptă pentru vorbire, cum s-ar întâmpla dacă omul ar trebui să apuce hrana cu gura. În virtutea acestor rațiuni, și dincolo de aceste rațiuni, statura omului este dreaptă pentru ca noi să putem, prin foarte nobilul simț al văzului, *libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena*, să cunoaștem liber din orice parte obiectele concrete atât celeste, cât și terestre. De aceea doar omul este capabil să se bucure de frumusețea obiectelor concrete doar pentru plăcerea sa: *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (*S. Th.* I, 91). După cum se vede, în această descriere a corpului uman valoarea estetică și valoarea funcțională sunt același lucru și chiar principiile științei vremii se bazează pe rațiuni ale frumuseții.

Toate aceste noțiuni privind funcționalitatea frumosului dau formă sistematică convingerii întregii epoci medievale, care tinde să identifice *pulchrum* și *utile*, ca un corolar al ecuației *pulchrum* și *bonum*. Identificare ce rezultă, ca exigență fundamentală, din numeroase fenomene de viață, chiar acolo unde teoreticienii

încearcă să disocieze cele două valori. Refuzul de a distinge între esteticitate și funcționalitate duce la o inserare a esteticului în orice fapt de viață; și nu subordonează frumosul binelui sau utilului mai mult decât subordonează utilul sau binele frumosului. Când omul contemporan sesizează o disjuncție între artă și morală, aceasta se întâmplă pentru că el este pus în situația de a trebui să concilieze un concept modern de esteticitate cu un concept de eticitate care încă mai este cel clasic. Pentru medievali un lucru este urât dacă nu se înscrie într-o ierarhie de scopuri centrate pe om și pe destinul său supranatural. Dar un lucru nu se inserează în ierarhia scopurilor dacă este urât, de vreme ce diformitatea pe care o manifestă își are evident originea în vreo imperfecțiune de structură care îl face inadecvat propriului scop.

Aceasta înseamnă desigur a nu fi deloc capabili să resimțim plăcerea estetică pe care ne-o poate produce ceea ce este deformat în raport cu idealul etic considerat valabil. Și, invers, înseamnă să justificăm etic, ori de câte ori este posibil, ceea ce apare ca fiind esteticamente plăcut. În fapt, Evul Mediu nu dovedește niciodată un exercițiu echilibrat și perfect al acestei sensibilități: pe de o parte îl avem pe Sfântul Bernard care sesizează caracterul agreabil al monștrilor de pe capiteluri și îl refuză din exces de rigoare, pe de altă parte avem anumite *carmina* goliardice sau pe Aucassin care preferă să meargă în Infern, unde o va găsi pe frumoasa sa Nicolette, decât într-un Paradis populat de moșnegi ramoliți. Dar asta nu înseamnă că Sfântul Bernard este mai medieval decât cei care au creat *Carmina Burana*. În fața acestor imprecizii ale modelului ideal, filozofia lui *perfectio prima* și *perfectio secunda* exprimă un *optimum* pe care, în propria sferă de valori, Evul Mediu îl atinge mereu. Poziția tomistă este prea impecabilă pentru a găsi un echivalent perfect în acte concrete de gust sau de judecată, dar, oricum, ea exprimă în plan deontologic coordonatele fundamentale ale unei civilizații și ale unei tradiții.

Îndreptățit de poziția sa, Toma d'Aquino poate astfel să afirme chiar și o anumită autonomie a faptului artistic:

Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.

Nu este lăudabilă la creator intenția cu care realizează opera, ci doar calitatea operei pe care o realizează.
(*S. Th.* I-II, 57, 3; tr. it. X, p. 154)

Intenția morală nu contează și important este ca opera să fie bine făcută, iar opera este bine făcută dacă este pozitivă sub toate aspectele. Artistul poate construi o casă cu intenții perverse și totuși nimic nu o împiedică să fie perfectă estetic și fundamental bună, dacă răspunde funcțiunii sale. El poate sculpta cu cele mai bune intenții din lume o statuie lipsită de pudoare, capabilă să tulbure ritmul moral al unei vieți umane, și atunci Principele trebuie să exileze opera din Cetate, întrucât Cetatea se bazează pe o integrare organică de țeluri și nu tolerează atentate la propria *integritas* (*S. Th.* II-II, 169, 2 ad 4).

3. „Claritas"

Toate aceste observații se fundează, cum s-a văzut, pe principiul că organismul concret, în toată complexitatea sa de raporturi, este sediul valorii estetice. Într-un atare context chiar și caracteristica *claritas* – a strălucirii, a luminii – capătă la Toma d'Aquino o semnificație radical diferită de cea pe care o avea, de exemplu, la neoplatonicieni. Lumina neoplatonicienilor coboară de sus și se răspândește creator în lucruri, sau se constituie și se solidifică de-a dreptul în lucruri. *Claritas* a lui Toma d'Aquino, în schimb, *urcă de jos*, din adâncimea lucrului, ca automanifestare a formei organizante. Aceeași lumină fizică constituie o calitate activă, derivată din forma substanțială a soarelui, *consequens formam substantialem solis* (*S. Th.* I, 67, 3). *Claritas* a fericitelor trupuri este aceeași luminozitate de prisoselnică glorie a sufletului, în aspectul corporal (*S. Th., Supplementum* 85); *claritas* în corpul transfigurat al lui Cristos *redundat ab anima* (*S. Th.* III, 45, 2); culoarea și luminozitatea corpurilor vor fi deci efecte ale justei structurări a unui organism, potrivit exigențelor naturale.

La nivel ontologic, *claritas* este adevărata capacitate,

expresivă a organismului; și – cum s-a spus – radioactivitatea elementului formal. Un organism perceput și înțeles se dezvăluie ca atare, iar inteligența se bucură de el, pentru frumusețea îndreptățirii sale. Deci nu este vorba despre o expresivitate ontologică subiacentă *etiamsi a nullo cognoscatur*: este capacitatea de a se manifesta care se realizează în fața unei *visio* focalizatoare, a unei priviri care fixează dezinteresat lucrul *sub ratione causae formalis*. Lucrul este ontologic predispus să fie considerat frumos, dar pentru a fi declarat ca atare este nevoie ca beneficiarul – realizând proporția între cunoscător și cunoscut, precum și relevând toate corespondențele organismului desăvârșit – să se bucure deplin și liber de strălucirea, care se oferă ochilor săi, a acestei depline perfecțiuni. *Claritas* este din punct de vedere ontologic limpiditate în sine și devine limpiditate pentru noi, strălucire estetică, atunci când o viziune se pronunță asupra ei.

În consecință, pentru Toma d'Aquino *visio* estetică *este un act de judecată* care implică compoziție și diviziune, implică afirmarea unui raport între părți și întreg, relevarea docilității materiei față de formă, conștiința țelurilor și a măsurii în care acestea sunt adecvate[4]. Viziunea estetică nu este intuiție simultană, ci *discurs* asupra lucrului. Dinamismul actului de judecată corespunde dinamismului actului de existență organizată pe care o surprinde. De aceea Toma d'Aquino afirmă:

> *Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.*
>
> Dorința se consumă în bine și în pace, și în frumos, dar aceasta nu înseamnă că se consumă în lucruri diferite.
> (*De veritate* XXII, 1 ad 12)

Pax este *tranquilitas ordinis*; după truda înțelegerii discursive, intelectul se bucură de spectacolul unei ordini și unei integrități care se manifestă ca o clară prezență de sine. Atunci, împreună cu desfătarea survine pacea, pacea care implică înlăturarea tulburării și a ceea ce împiedică atingerea binelui, *importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem*. Bucuria percepției vizuale este o bucurie liberă a unei contemplări departe de dorință, satisfăcută de perfecțiunea pe care o admiră. Lucrurile frumoase *visa placent* nu pentru că sunt intuite fără efort, ci pentru că sunt cucerite prin efort și ne bucurăm de ele prin depășirea acestuia. Avem bucuria puterii de a cunoaște, care se exercită fără obstacole, și bucuria dorinței care se liniștește în exercitarea puterii de a cunoaște.

4. *S. Th.* I, 85, 5. Referiri la receptarea estetică înțeleasă ca operațiune complexă de comparare există și la SFÂNTUL BONAVENTURA, *Itinerarium*, II, 4-6.

IX
DEZVOLTĂRI ŞI CRIZE ALE UNEI ESTETICI A ORGANISMULUI

1. Ulrich din Strasbourg, Sfântul Bonaventura şi Lullus

În timpul cursului pe care Albertus Magnus l-a predat la Köln între 1248 și 1252, în care a comentat capitolul al patrulea din *De divinis nominibus*, printre discipolii maestrului, alături de Toma d'Aquino, era și Ulrich din Strasbourg. Mai târziu, cam pe când Toma redacta *Summa*, acesta scria un *Liber de summo bono* în care expunea o concepție estetică fundamentată pe conceptele de formă, lumină, proporție. Ba chiar Ulrich elabora și o cazuistică a proporției mult mai precisă și specifică decât cea tomistă (reconstruibilă doar după adnotări dispersate) și cu o intenție estetică mai explicită. Conceptul de formă de care se folosește Ulrich este însă puternic impregnat de neoplatonism, lipsindu-i acele caracteristici de concretețe pe care le-am recunoscut substanței tomiste. Pentru Ulrich, frumusețea este *splendor formae* în sens albertian, dar forma are toate caracteristicile luminii neoplatonice, iar în viziunea pe care Ulrich o are asupra realităților vizibile se resimt influențe din *De Causis*.

> *Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.*
>
> Pentru că orice formă este efectul Primei lumini intelectuale, că acționează prin propria esență, este necesar ca lumina să facă parte din natura propriei cauze, prin afinitate... Fiecare formă este cu atât mai urâtă, cu cât ține mai puțin de această lumină, din cauza umbririi provocate de materie; și este cu atât mai frumoasă, cu cât posedă în mai mare măsură această lumină, înălțându-se deasupra materiei.
> (*Liber de summo bono* II, 3 5, în Pouillon 1946, p. 328)

Nu este cazul să mai subliniem ce profundă fractură separă gândirea lui Toma de cea a lui Ulrich.

Sfântul Bonaventura dezvoltă și el o estetică fundată pe principii ilemorfice, dar am văzut că asemenea noțiuni se inserează în contextul mai amplu al unei metafizici a luminii. Cât despre inspirația sa augustiniană, aceasta îl conduce la elaborarea unei estetici a proporției, a acelei *aequalitas numerosa* (dezvoltată în *De musica*), a cărei caracteristică principală nu este atât faptul de a fi o teorie originală a proporției, cât acela că pentru Sfântul Bonaventura legile privind *aequalitas* sunt găsite de către artist în străfundul propriului său suflet. În acest sens Bonaventura și școala franciscană vântură idei care vor duce la o problematică a inspirației și a ideii artistice.

Poziții apropiate celei tomiste se pot găsi la Raymundus Lullus, care în *Ars magna* vorbește, de exemplu, de *magnitudo* ca frumusețe datorată lui *integritas;* principiu capabil să justifice chiar și micimea dimensiunilor, când aceasta este cerută de propriile exigențe ale organismului în chestiune, ca în cazul unui copil. Dar gândirea lui Lullus se mișcă deja într-un mediu diferit: viziunea sa asupra Cosmosului ca organism nu are nici caracteristicile mitico-metafizice tipice cosmologiei timaice, nici aspectul mai rațional naturalistic al Cosmosului ordonat al lui Toma d'Aquino. Ea atinge deja sentimentul magic și cabalistic, prevestind platonismul renascentist. Trebuie văzută această definiție a concordanței ca lanț universal și confruntată cu textul lui Giordano Bruno, citat în paragraful XII.5:

> *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi cathenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.*

Legătura de armonie se menține de la vârf [-ul ierarhiei ființelor] până la bază. Există de fapt aici un fel de prietenie universală între toate lucrurile, la care toate iau parte, și această legătură este numită, urmând exemplul lui Homer, lanț de aur al lumii sau centură a Venerei, sau legătură a naturii, sau simbol pe care lucrurile îl posedă în comun.
(*Rhetorica*, ed. 1598, p. 199)

2. Duns Scotus, Ockham şi individul

Dacă dorim să găsim o dezvoltare cu adevărat interesantă a temelor tomiste, trebuie să ne îndreptăm spre Duns Scotus, încercând să-i interpretăm textele. Să le interpretăm, deoarece, cu excepția câtorva formulări de un anumit interes, indicațiile pe care Duns Scotus le dă esteticii sunt mai curând implicite în pozițiile sale metafizice și gnoseologice.

Există la Duns Scotus o definiție interesantă a frumosului, care se deosebește, insesizabil dar profund, de celelalte pe care le-am examinat:

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

Frumusețea nu este o calitate absolută [independentă], prezentă în corpul frumos, ci rezultă din agregarea a tot ceea ce se unește în el, ca mărimea, figura și culoarea, precum și din agregarea tuturor relațiilor pe care aceste proprietăți le întrețin cu corpul și între ele.
(cit. de De Bruyne 1946, III, p. 347)

Această concepție asupra frumosului fundată pe raporturi și această insistență asupra noțiunii de *aggregatio* dobândește o înfățișare extrem de personală în lumina teoriei scotiste a pluralității formelor.

Pentru Duns Scotus realitatea acestui compus rezultă din cea a tuturor părților Sale, iar unitatea lui nu reclamă unitatea formei, ci subordonarea naturală a formelor parțiale, formei ultime. Pentru Toma d'Aquino, dacă mai multe forme converg în producerea unui corp mixt (cum este corpul uman), ele își pierd propria lor formă

substanțială și întreg corpul este *informat* de noua formă substanțială a compusului (în speță, sufletul), așa încât substanțele componente își dezvăluie autonomia de altădată doar prin anumite *virtutes* sau calități care persistă ca proprietăți ale noii alcătuiri (*De mixtione elementorum*; *S. Th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Această concepție privind modul în care se susține unicitatea formei substanțiale îl determină pe Toma să vadă organismul înainte de toate sub aspectul unității. În schimb, teoria referitoare la multiple *formalitates* determină estetica scotistă să accentueze planul relațional și să sugereze o viziune mai analitică și mai puțin integralizantă asupra frumosului.

Un alt aspect cu adevărat nou – pe care Duns Scotus îl sugerează, dar fără să-l raporteze la problemele estetice – este cel legat de teoria despre *haecceitas*. Ca proprietate individualizantă, *haecceitas* nu perfecționează atât forma, cât impregnează puternic compusul și îl conduce la o specificare concretă. Dacă, într-o perspectivă tomistă, a vedea organismul în concretețea sa înseamnă totuși a-l vedea ca o concrețiune a unei *quidditas* specifică – și deci, într-o anume măsură, ca exemplar *tipic* al unei categorii – în perspectiva lui Duns Scotus individualul este doar el însuși și este așa în virtutea unui principiu care nici măcar nu se *compune* cu el, care se poate distinge logic de el, dar care îi este ultima perfecționare în sensul concreteței. Orice entitate individuală este prin ea însăși diferită de orice altă unitate: *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

În această perspectivă, mai mult chiar decât în cea a lui Toma d'Aquino, individualul este superior esenței, este mai desăvârșit din punctul de vedere al capacității de a se constitui în entitate, nu doar pentru că există, ci întrucât este unic și determinat în mod singular. În *ratio individui* este inclus ceva ce lipsește din *natura communis:* ceea ce este inclus în individ este o *entitas positiva*, care este totuna cu natura comună și care predetermină acea natură către individualitate (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6; cf. asupra acestor teme Marmo 1981-82).

Absoluta singularitate a lui *haecceitas*, faptul că determină individualul ca *unicum* – acest concept atât de viguros și atât de apropiat de sensibilitatea modernă –

nu-l preocupă pe Duns Scotus în sensul raportării la problemele estetice. Dar, evident, această filozofică luare de poziție resimte influențele unui întreg climat cultural, în care sunt reestimate gradual valorile individuale și care găsește în arta goticului târziu și începuturile celui flamboaiant, un echivalent evident.

Goticul clasic, cel de la Chartres și de la Amiens, corespundea mai mult unei sensibilități înclinate să surprindă strălucirea tipică a formei în obiect și dispuse, cum s-a spus, să identifice, în multiplicitate, unitatea. Cu goticul din plin secol treisprezece, perceperea detaliului se substituie celei a întregului: viziunea devine mai analitică, multiplul este cel ce seduce privirea (și în Evul Mediu târziu acest caracter analitic al viziunii își va atinge extremele în miniatură și în pictura franco-flamandă): nu este hazardat să întrevedem aici realizarea *formei relaționale*, forma făcută din forme autonome, pe care filozofia lui Duns Scotus ne-o propune. În același timp, sensibilității care privilegiază tipicul i se substituie pas cu pas cea care dă prioritate individualului: se abandonează treptat arta statuară ce tinde să fixeze imaginile tipice ale categoriilor și altor tipologii umane, în favoarea celei care subliniază trăsăturile individuale ale figurilor și fixează caracteristici irepetabile. Știm câți și care au fost factorii de maturizare culturală și socială care au concurat la această evoluție; dar ceea ce fără îndoială frapează este constatarea că, pe căi subterane, chiar și o metafizică implicată în, aparent, doar niște controverse de școală, corespunde climatului cultural al epocii, că determinându-l este determinat de acesta, că permite să se intuiască raporturi și dezvoltări posibile.

Teoria referitoare la *haecceitas* indică un drum pe care nici Scotus, nici contemporanii săi nu puteau încă să-l parcurgă. *Haecceitas* nu este sesizată de inteligența abstractă, ci de intuiție: intelectul nu reușește să o înțeleagă decât confuz și trebuie să recurgă la conceptele universale. Individualitate, ireductibilitate, originalitate, pe de o parte – cunoaștere intuitivă pe de alta: nu este nevoie să subliniem potențialul acestor concepte față de dezvoltarea succesivă a teoriilor estetice.

O dată cu cristalizarea acestor noțiuni, se certifică imposibilitatea supraviețuirii unei concepții organiciste despre frumos, cel puțin în termenii în care o puteau for-

mula sistemele scolastice: caracter analitic al viziunii și simț al individualității calitative sesizabilă intuitiv – aceștia sunt polii opuși între care ajunge să se dezmembreze ideea tomistă de organism estetic (cf. De Bruyne 1946, III, pp. 352 ș.urm.; despre Duns Scotus în general cf. Gilson 1952 a și Bettoni 1966).

Ideea de organism estetic este de acum de neconceput în filozofia lui William Ockham, chiar dacă ici și colo se ivesc la acest autor obișnuitele referiri la teme tradiționale. Contingența absolută a lucrurilor create și faptul că nici în cazul lui Dumnezeu nu se poate vorbi de idei regulatoare eterne dizolvă conceptul unui *ordo* stabil al Cosmosului, la care să consimtă lucrurile, către care să aspire dispozițiile noastre psihologice, din care să se poată inspira *artifex*-ul. Ordinea și unitatea universului, ne spune Ockham, nu sunt un fel de lanț care unește între ele corpurile dispuse în universul însuși (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Corpurile sunt absoluturi distincte numeric (*quae non faciunt unam rem numero*), distanțate neregulat unul de altul. Noțiunea de ordine exprimă poziția lor reciprocă, dar nu o realitate implicată în însăși esența lor (*Quodlibet* VIII, 8). Noțiunea de formă organizantă, de principiu rațional care este distinct de părțile sale și care totuși le *informează*, a dispărut. Părțile sunt dispuse într-un anume mod, dar *praeter illas partes absolutas nulla res est*, dincolo de acele părți absolute nu există altceva (*Ordinatio* 30, 1).

Ideea de proporție rămâne deci sărăcită. Realitatea universaliilor, necesară pentru a recunoaște *integritas*, se dizolvă în nominalism; este îndoielnic că se mai poate pune problema unei transcendentalități a frumosului și a diferențelor care îl specifică, când nu mai există diferențe: nici formale, nici virtuale. Rămâne intuiția singularului, cunoașterea unui existent analizabil empiric, în proporțiile sale vizibile, de vreme ce este posibilă intuiția intelectuală a singularului (*Ordinatio*, Prol. 1). Însăși ideea cu care creează artistul este un exemplar unic al lucrului pe care el vrea să-l facă, nu-i ideea formei universale a acestuia (despre Ockham cf. Ghisalberti 1972 și 1976).

Toate aceste poziții devin și mai îndrăznețe la Nicolas d'Autrecourt și în critica pe care o face el prin-

cipiilor de cauză, substanță și finalitate. Dacă nu poate fi afirmată cauza prin efect, dacă nu se poate afirma că un lucru este scopul altuia, dacă nu putem să identificăm o ierarhie a gradelor de ființare și nu există lucruri mai desăvârșite decât altele, ci toate sunt pur și simplu diferite unele de altele, dacă deci judecățile cu care tindem să ierarhizăm exprimă doar preferințele noastre personale, devine clar că nu mai e posibil să predicăm organicitatea, dependența armonioasă, adecvarea la scop, ordinea proporțiilor, raportul de cauzalitate dintre *perfectio prima* și *secunda* sau raportul de perfectibilitate dintre cele două.

Cu atari gânditori, întrucât se deschid căi noi pentru științe și pentru filozofie, devine necesară elaborarea unor noi categorii estetice, care să nu mai fie acelea pe care întregul Ev Mediu, prin accentuări diferite, se bazase până atunci. Într-o lume alcătuită din *singularități*, frumusețea va trebui să devină acea singularitate a imaginii create de *ingegno* și de *felicity*. Estetica renascentistă va fi platonică, dar critica filozofică a ockhamiștilor prefigurează estetica manierismului.

Totuși, subminând posibilitățile frumosului metafizic, filozofii nu-și dau încă seama ce implicații are luarea lor de poziție față de problemele estetice: omul care nu mai poate contempla o ordine dată și care nu se mai mișcă într-o lume de semnificații gata făcute și închise în raporturile fixe ale genurilor și speciilor, acesta este omul care poate împlini infinite vocații personale; este omul care se descoperă liber și se definește creator (cf. Garin 1954, p. 38). Filozofii se afundă în polemicile școlii aflate în declin sau se aruncă, așa cum face Ockham, în arena luptei politice, în plină reînnoire. Problematica estetică a invenției și a omului poet va fi lăsată altora.

3. Misticii germani

În fața zdrobirii metafizicii frumosului, provocată de Scolastica târzie, misticii – cealaltă ipostază filozofico-religioasă a epocii – nu au știut să opereze vreo recuperare sau să realizeze o cât de mică dezvoltare. Dacă

ne vor putea spune, prin analogie, cuvinte frumoase despre procesul de ideație poetică (cum vom vedea mai departe), misticii germani din secolele al XIII–lea și al XIV–lea, deși vorbesc fără încetare de Frumusețea experimentată în extazele lor, nu ne pot spune nimic pozitiv despre ea. Dumnezeu, fiind inefabil, este numit Frumos tot așa cum ar putea fi numit Bun sau Infinit; categoria de frumos este la aceștia un nume care desemnează ceea ce nu poate fi desemnat și o face prin aproximare. Ca rezultat al experienței lor supraviețuiește sentimentul unei desfătări extrem de intense, dar lipsită de contururi precise. Dispare și acea plăcere a inteligenței pătrunsă de iubire, care contemplă frumusețea lucrurilor și accede prin ea la Dumnezeu, plăcere care fusese extrem de vie la misticii secolului al XII-lea și le permisese victorinilor să elaboreze estetici solid fundamentate. Cum se mai poate contempla acea *tranquilitas ordinis*, frumusețea Cosmosului, armonia atributelor divine, când de-acum Dumnezeu este conceput ca foc, abis, hrană oferită unei lăcomii insațiabile?

Suso vorbește despre abisul fără fund al tuturor lucrurilor desfătătoare; Eckhart de „abis fără capăt și fără formă al divinității tăcute și pustii"; și amintește că „sufletul atinge suprema beatitudine... prăvălindu-se în divinitatea pustie, unde nu sunt nici lucruri, nici imagini..." (*Predigten* 28). În acel abis, spune Tauler, „spiritul se pierde pe sine și nu mai știe nici de Dumnezeu, nici de sine însuși, nu cunoaște nici egalul, nici inegalul, nici nimic altceva: pentru că este adâncit în indivizibilitatea lui Dumnezeu și a uitat toate diferențele" (*Predigten* 28). Nici lucruri, nici imagini, nici distincții, nici raporturi, nici cunoaștere: Evul Mediu al ultimilor mistici nu ne poate spune într-adevăr nimic despre frumusețe.

În această perioadă de tranziție între esteticile secolului al XIII-lea și Renașterea propriu-zisă, doar artiștii sunt aceia care, impunându-se cu forța și manifestând un nou orgoliu, al individualității lor, precum și o cunoaștere critică a meseriei lor, vor putea – de la trubaduri la Dante – afirma ceva în istoria sensibilității și a teoriei estetice.

X
TEORII ALE ARTEI

1. Teoria despre „ars"

Teoria artei constituie fără îndoială capitolul cel mai anonim al unei istorii a esteticii medievale: într-adevăr, opinia medievalilor despre *ars* – lăsând deoparte fluctuațiile numeroase și caracteristice, a căror analiză minuțioasă ar trebui să confirme aceasta – s-a păstrat ancorată și aproape consecventă într-o doctrină clasică și intelectualistă a facultății umane de *a produce*. Definiții ca *ars est recta ratio factibilium* (arta este dreapta cunoaștere a ceea ce trebuie făcut; *S. Th.* I-II, 57, 4) sau *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (arta este începutul demersului de a face și al reflecției asupra lucrurilor ce sunt de făcut, *Summa Alexandri* II, 12, 21) par să nu aibă o paternitate definită. Evul Mediu, de la carolingieni la Duns Scotus, le-a repetat și le-a reformulat în diverse moduri, pornind de la ideile lui Aristotel, în primul rând, ca și de la întreaga tradiție greacă, de la Cicero, de la stoici, de la Marius Victorinus, Isidor din Sevilla, Cassiodor.

Definițiile citate implică existența a două elemente de bază: unul cognitiv (*ratio, cogitatio*) și celălalt productiv (*faciendi, factibilium*) și pe aceste supoziții se bazează doctrina artei. Arta este cunoașterea unor reguli cu ajutorul cărora se pot produce lucruri. Cunoaștere a unor reguli date, obiective: asupra acestei chestiuni în Evul Mediu este un acord unanim. *Ars* se numește astfel pentru că *arctat* constrânge, ne spune Cassiodor, cu obișnuita lui lipsă de prejudecăți etimologice (*De artibus et disciplinis liberalium artium*, PL 70, col. 1151), ceea ce repetă

fără nici o modificare, câteva secole mai târziu, John din Salisbury (*Metalogicus*, I, 12). Dar se numește *ars* și de la grecescul *aretés* – amintește, împreună cu Cassiodor, Isidor din Sevilla (*Etymologiarun libri XX*, I, 1) – întrucât este o virtute capacitatea de a face ceva și deci o *virtus operativa*, virtute a intelectului practic. Arta se află sub imperiul lui *a face*, nu sub al lui *a acționa*, care aparține moralității și acelei *virtus* regulatoare care este Prudența, *recta ratio agibilium*. Se pot face unele analogii între artă și Prudență, ne atenționează teologii, dar Prudența reglementează judecata practică asupra situațiilor contingente în care trebuie acționat și vizează binele omului, în timp ce arta reglementează operarea asupra materiei fizice (de exemplu sculptura) sau mentale (de exemplu logica sau retorica) pentru a produce o operă. Arta ținteşte către *bonum operis;* pentru fierar este important să facă o spadă bună și nu contează dacă ea va fi folosită în scopuri nobile sau perfide. Intelectualismul și obiectualismul sunt deci cele două aspecte ale doctrinei medievale despre artă: arta este o știință (*ars sine scientia nihil est*) și produce obiecte înzestrate cu o legitate proprie, lucruri alcătuite. Arta nu este expresie, ci construcție, operare în vederea obținerii unui rezultat.

Construcție a unei nave sau a unei case, a unui ciocan sau a unei miniaturi: *artifex* este potcovarul, retorul, poetul, pictorul și cel care tunde oile. Acesta este celălalt aspect, bine cunoscut, al teoriei medievale a artei: *ars* este un concept foarte cuprinzător, care se extinde și la ceea ce noi am numi artizanat sau tehnică, iar teoria artei este înainte de toate o teorie a *meșteșugului*. *Artifex* produce ceva care servește la corectarea, completarea sau prelungirea naturii. Omul produce artă din cauza lipsurilor: fiind din naștere lipsit de blană, de colți, de gheare, incapabil de a alerga cu repeziciune sau de a se ghemui într-o cochilie ori într-o altă armură naturală, observând lucrările naturii, le imită. Văzând cum se scurg apele de-a lungul coastelor unui munte, fără să se oprească pe culme sau să pătrundă în adânc, inventează acoperișul și casa (Hugues de Saint-Victor, *Didascalion* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*: orice lucrare a Creatorului sau a Naturii, sau a unui meșter care imită natura (Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeauneau, p.104).

Arta imită deci natura, dar nu pentru că ar copia servil ceea ce-i oferă ea ca model: în imitația operată de către artă există invenție, reelaborare. Arta unește lucrurile dispersate și le separă pe cele unite, prelungește opera naturii, procedează așa cum produce natura și îi continuă acel *nisus* creator. *Ars imitatur naturam*, este adevărat, dar *in sua operatione:* arta imită natura nu în sensul că îi copiază în mod necesar formele, ci că imită modul de operare al naturii (*S. Th.* I, 117, 1). Aceasta este o adăugire importantă la o formulă care a părut întotdeauna mai banală decât era în realitate. Teoria medievală a artei este interesantă tocmai din acest punct de vedere: este o filozofie a formativității tehnicii umane și a raporturilor dintre aceasta și formativitatea naturală.

Una dintre cele mai sugestive analize ale acestui raport o găsim la John din Salisbury. Arta concentrează facultatea de a realiza lucruri posibile urmând calea naturii, reducând parcursul acesteia și anticipându-i rezultatele:

> *Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.*
>
> Ea aproape că oferă un drum scurtat față de lungul parcurs al naturii, în ce privește lucrurile care pot fi făcute și dă naștere, cum am avut deja ocazia să spun, capacității de a duce la bun sfârșit lucrurile dificile. Pornind de la acest fapt, grecii denumesc *méthodon* raționamentul succint, care evită risipa naturii și dirijează cursul său sinuos astfel încât să se poată realiza mai corect și mai ușor ceea ce este util de făcut. Natura, într-adevăr, oricât ar fi de sprintenă, nu atinge iuțeala artei decât dacă este dirijată: totuși ea este mama tuturor artelor și le hrănește cu rațiune, pentru ca să progreseze și să se perfecționeze.
> (*Metalogicus* I, 11)

În ce o privește, natura stimulează inteligența (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) în perceperea lucrurilor, în depozitarea lor în memorie, în examinarea și compararea lor. Arta și natura se ajută

reciproc în această creștere continuă. Când John din Salisbury spune *ingenium*, el nu se referă la același lucru la care se vor referi manieriștii când vor folosi același termen, ci, cel mult, la *virtus operandi*. Dar când spune *Natura*, resimte influența climatului cultural al secolului al XIII-lea și se gândește la ceva viu și organic, la o slujitoare a Creatorului, la o activă matrice de forme.

2. Ontologia formei artistice

Filozofii secolului al XIII-lea vor stopa acest gen de viziuni despre *ars*, văzută ca o capacitate legată de forțele cosmogonice, elaborând o ontologie a formei artistice care îi limitează întrucâtva posibilitățile.

Pentru Toma d'Aquino, o profundă diferență ontologică separă organismele din natură de organizările din artă. Forma pe care artistul o conferă materiei asupra căreia acționează nu este formă substanțială, ci *accidentală*. Materia care se oferă spre a fi modelată artistic nu este potențialitate pură, materie *ex qua:* ea este deja substanță, concretizare determinată, marmură, bronz, lut, sticlă; este materie *in qua*, *subjectum* asupra căruia lucrează formele accidentale, făcându-l să dobândească înfățișări determinate, fără a-i știrbi natura substanțială[1]. *Ars operatur ex materia quam natura ministrat:* arta operează în funcție de materia oferită de natură. (*Sentencia libri de anima* II, 1, p. 696; cf. *S. Th.* I, 77, 6). Sfântul Toma dă exemplul aramei din care se poate turna o statuie. Această aramă posedă deja o anume virtualitate în raport cu înfățișarea care-i va fi conferită, este *infiguratum* și este *privatio formae*, iar forma artistică ce o transformă în statuie o modifică superficial, căci faptul de a fi aramă nu depinde de forma accidentală.

Acest text ne spune cât de îndepărtată era de mentalitatea medievală o viziune despre artă ca forță creatoare: la nivelul maxim de realizare ea întruchipează figuri desăvârșite, *terminationes* superficiale ale materiei, dar trebuie să se resemneze cu o anumită stare de umilință ontologică în fața primordialității naturii. Entitățile pe

1. Cf. în special opusculul *De principiis naturae* care dezvoltă pe larg subiectul; cf. și *S. Th.* I, 77, 6 și *Contra Gentiles* II, 72.

care arta le asociază nu se substanțiază într-o nouă totalitate, ci rămâne fiecare în propria sa realitate substanțială, doar *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, situată într-o anumită formă, prin coordonare (*S. Th.* III, 2, 1). Ele rămân în viață datorită materiei care le susține, în timp ce lucrurile naturale sunt menținute în viață în virtutea participării divine (*Contra gentiles* III, 64).

Sfântul Bonaventura consideră că în lume acționează trei forțe. Dumnezeu, care produce din nimic; natura, care operează asupra ființei în virtualitatea ei; și arta, care operează asupra naturii și îl presupune pe *ens completum*. Artistul poate să ajute sau să grăbească ritmul productiv al naturii, dar nu poate concura cu ea (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Aceste idei sunt reluate de Scolastica în limba vorbită, de cunoașterea enciclopedică și de opinia comună. În *Le Roman de la Rose*, Jean de Meun (care a scris partea sa din poem la puțin timp după ce a fost redactată *Summa* tomistă), în cursul descrierii Naturii care se preocupă să perpetueze speciile, face o lungă digresiune despre Artă. Aceasta nu produce forme adevărate, ca Natura: în genunchi în fața acesteia, o roagă (ca un cerșetor sărac în știință, dar dornic de a o imita) să o învețe să îmbrățișeze realitatea în întruchipările sale. Dar chiar imitând lucrarea Naturii, Arta nu știe să creeze lucruri vii; și aici neîncrederea ontologică a filozofilor capătă tonurile deziluziei naive a privitorului care vede cum Arta configurează „cavaleri pe frumoși cai de luptă, acoperiți de blazoane albastre, galbene, verzi sau vărgate cu alte culori, păsările în frunzișul copacilor, peștii tuturor apelor, animalele sălbatice care pasc în pădure, toate ierburile, fiece floare pe care flăcăii și copiii merg să o culeagă prin păduri primăvara...", dar niciodată, oricât de iscusită ar fi, Arta nu va fi în stare să-i facă să păsească, să simtă, să vorbească. Așa cum se întâmplă și cu Toma d'Aquino, Jean de Meun este preocupat aici să determine posibilitățile naturii și ale artei pe plan științific, nu estetic, și este firesc ca din rațiuni ce țin de demonstrație, el să o subevalueze pe cea de-a doua. Diferența dintre Jean de Meun și Toma d'Aquino constă în aceasta: pentru poetul popular, raționamentul folosește la demonstrarea superiorității alchimiei, care poate transmuta substanțele, în raport cu arta. Semn că prin cultura laică a epocii,

dedesubtul concepțiilor Scolasticii se agitau deja exigențele științei și ale filozofiei naturale a Renașterii.

Cu toate limitările pe care le fixează, ontologia formei artistice stabilește totuși, fără posibilitate de echivoc, conexiunea dintre estetic și artistic, fundamentând ambele noțiuni prin concepte formale. Sfântul Toma sugerează chiar că formele artei sunt mai adecvate naturii umane (și deci mai lesne pasibile de receptare estetică), pentru că nu pretind o comprehensiune care să coboare neapărat până în miezul complexității substanțiale, ci pot fi percepute în superficialitatea lor empirică (*S. Th.* I, 77, I ad 7; *Sentencia libri de anima* II, 2, p. 74).

3. Arte liberale și arte servile

Chiar dacă asociază strâns esteticul și artisticul, Evul Mediu are totuși o slabă conștiință a *specificității artistice*. Cu alte cuvinte, Evului Mediu îi lipsește o teorie a Artelor Frumoase, îi lipsește noțiunea de artă așa cum o concepem astăzi, ca producere de opere care au drept primă finalitate aceea de a prilejui bucuria estetică, cu întreaga demnitate pe care o impune această destinație. Vicisitudinile sistemului artelor în Evul Mediu ne arată cât de dificil a fost să se definească și să se ierarhizeze cu exactitate diversele activități productive. Însă subîmpărțirile nu urmăresc niciodată să despartă artele frumoase de artele utile (sau de tehnică în sens strict), ci să separe artele mai nobile de cele manuale.

Distincția între arte servile și arte liberale apare deja la Aristotel (*Politica* VIII, 2), iar ideea unui sistem al artelor este propusă Evului Mediu de către Galenus, în al său *Perì téchnes*. De-a lungul Evului Mediu, diverși autori vor elabora câte un sistem al artelor; între aceștia, Hugues de Saint-Victor, Rudolf de Longchamp și Dominicus Gundisalvus. Acesta din urmă își expune sistemul în 1150, revendicându-se din Aristotel: între artele superioare, la categoria „elocință" găsim poetica, gramatica și retorica; artele mecanice aparțin unui rang mult inferior. Chiar se întâmplă câteodată ca, pentru a da o etimologie termenului *mechanicae*, să se facă apel la verbul *moechari* (a comite adulter), cum procedează, de

exemplu, Hugues de Saint-Victor (*Didascalion* II, 21, PL 176, col. 760; cf. Schlosser 1956, p. 78). Artele servile sunt compromise de materie și de oboseala muncii de meșteșugar. Chiar Toma d'Aquino acceptă această concepție: artele manuale *sunt quodammodo serviles*, artele liberale sunt superioare și pun ordine într-un material mental, fără a fi dependente de corp, care este mai puțin nobil decât sufletul. Sfântul Toma își dă seama că artelor liberale le lipsesc unele dintre caracteristicile ce țin de meșteșug, caracteristici prezumate de o definiție generală a artei, dar consideră că pot fi numite arte și acestea, cel puțin *per quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3). Se verifică astfel o consecință paradoxală; cum observă cu acuitate Gilson (1958, p. 121), arta ia naștere atunci când rațiunea manifestă interes pentru ceva de *făcut*, și este cu atât mai mult artă, cu cât este mai mult de făcut; dar urmează că, cu cât o artă își realizează mai mult propria ei esență, adică implică mai multă *facere*, cu atât este mai puțin nobilă și devine o artă minoră.

Este clar că o asemenea teorie reflectă un punct de vedere aristocratic. Împărțirea între arte liberale și arte servile este tipică pentru o mentalitate intelectualistă – care vede binele suprem în cunoaștere și contemplare – și exprimă ideologia unei societăți feudale (după cum la greci exprima o ideologie oligarhică), pentru care munca manuală apărea inevitabil drept inferioară. Această determinare socială a atitudinii teoretice s-a imprimat atât de profund, încât chiar și atunci când au încetat să mai existe premisele externe ale teoriei, această diviziune a rămas ca o prejudecată greu de eliminat, cum apare din diatribele renascentiste asupra demnității muncii sculptorului.

Poate că medievalii știau de afirmația lui Quintilian (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) pentru care cei competenți – în artă – judecă măiestria compozițională, în timp ce profanii nu fac decât să se bucure de ea: *docti rationem artis inelligunt, indocti voluptatem*. Teoria artei s-a dezvoltat (vezi Boethius) ca o definire a acesteia adecvată la posibilitățile celor docți, în timp ce practica artistică și uzanța pedagogică s-au dezvoltat ca metode ale unei *voluptas* orientate. Distincția dintre arte frumoase și tehnică este blocată de cea dintre arte liberale și arte servile, iar acestea din urmă sunt văzute ca arte frumoase

atunci când sunt totodată arte didactice și știu să comunice, prin plăcerea produsă de frumusețe, adevărurile științei și ale credinței. În această funcție ele se unesc cu acele arte frumoase care sunt considerate liberale. Pentru sinodul din Arras, cei fără știință de carte contemplă prin intermediul semnelor picturale, ceea ce nu pot înțelege prin Scriptură: *illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (v. și Toma, III *Sent.*, 9, 1, 2).

Ideea unei arte orientate către pura desfătare nu-și face loc decât întâmplător: Toma d'Aquino justifică pieptănăturile feminine și laudă jocurile și distracțiile, *ludus*-ul verbal și reprezentațiile susținute de *histriones*, dar și aici este prezentă rațiunea funcțională. Este bine ca femeia să se împodobească pentru a cultiva iubirea soțului, iar activitățile ludice sunt plăcute pentru că ușurează povara oboselii, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore*[2].

4. Artele frumoase

În ciuda acestor limite, putem găsi totuși, de-a lungul întregii istorii a esteticii medievale, observații și luări de poziție asupra artelor frumoase. Un prim text important ne este oferit de *Libri Carolini*, scrise în *entourage*-ul lui Carol cel Mare și atribuite mai întâi lui Alcuin, iar acum lui Teodulf din Orléans[3]. Lucrarea își are originea în conciliul de la Niceea, care – împotriva rigorismului iconoclast – restabilește, în anul 787, folosirea imaginilor sacre. Teologii carolingieni nu se opun acestei decizii, dar avansează o serie de observații foarte nuanțate asupra naturii artei și a imaginilor, pentru a demonstra că, dacă este stupid să fie adorată o imagine sacră, este totuși la fel de stupid ca ea să fie distrusă, pentru că ar fi periculoasă, căci imaginile au sfera lor proprie de autonomie care le

2. Pentru podoabele feminine *S. Th.* II-II, 169, 2; despre joc *S. Th.* I-II, 32, I ad 3; I-II, 60, 5; II-II, 168, 2-4.

3. Atribuirea lui Teodulf din Orléans a fost de curând reiterată de către MEYVAERT 1979 în polemică cu WALLACH 1977. Citatele care urmează sunt extrase din *Libri Carolini*, PL 98, respectiv col. 1242, 1095, 1219 și 1230.

face să fie valabile prin ele însele. Ele sunt *opificia*, material produs de artele mundane și nu trebuie să aibă funcțiune mistică. Nu sunt învestite cu nici o influență supranaturală și nici un înger nu dirijează mâna artistului. Arta este neutră, poate fi considerată pioasă sau nu, în funcție de cel ce o creează: *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. În imagine nu există nimic de adorat și de venerat, ea crește sau scade în frumusețe prin măiestria artistului: *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. Imaginea nu are valoare pentru că reprezintă un sfânt, ci pentru că este bine făcută și este realizată dintr-un material prețios. Să luăm o imagine a Fecioarei cu Pruncul, ne spune Teodulf; doar un *titulus* înscris sub statuie este ceea ce ne spune că aceasta este o imagine religioasă. Figura în sine ne înfățișează o femeie cu copilul în brațe, și ar putea foarte bine să-i reprezinte pe Venus cu Enea, pe Alcmena cu Hercule sau pe Andromaca cu Astyanax. Două imagini care ar reprezenta, una pe Fecioară și cealaltă o zeiță, asemănătoare prin înfățișare, culoare și material, diferă doar prin titlu: *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Avem aici o afirmare cu adevărat viguroasă a naturii exclusiv plastice a limbajului figurativ (afirmare care, evident, este în opoziție cu o poetică a catedralei și cu alegorismul școlii lui Suger). Estetica promovată de *Libri Carolini* este o estetică a purei vizualități și, în același timp, o estetică a autonomiei operei figurative. Este adevărat că polemica îl determină în acest caz pe autor să accentueze această valoare, în timp ce cultura carolingiană abundă în afirmații ce denotă suspiciune față de neadevărul anumitor fabule păgâne. Oricum, acest text este plin de observații asupra unor opere de artă, vase, stucaturi, picturi și miniaturi, lucrări de orfevrărie, care dezvăluie gustul rafinat al autorilor lor, alăturându-se acelor dovezi de dragoste față de poezia clasică, dovezi în care este bogată renașterea carolingiană.

În timp ce teologii schițau aceste teorii ale artei, continua să se închege o bogată literatură tehnică, alcătuită din tratate și culegeri de precepte. Două dintre primele

manuale sunt *De coloribus et artibus romanorum* și *Mappa clavicula*, lucrări în care elementele tehnice se amestecă cu memorii privind arta clasică și cu fantezii de bestiariu (cf. Schlosser 1956, pp. 26 ș.urm.). Aceste tratate și altele sunt însă bogate în observații estetice, care evidențiază conștiința clară a legături dintre estetic și artistic, precum și în note referitoare la culori, lumină, proporții.

În secolul al XI-lea avem apoi faimoasa *Schedula diversarum artium* a preotului Teofil, descoperită de Lessing în biblioteca orașului Wolfenbüttel. Pentru Teofil, omul, creat după chipul lui Dumnezeu, are posibilitatea să dea viață formelor: el descoperă din întâmplare și prin reflectarea în propriul suflet exigențele frumosului și, în virtutea unei asceze creatoare, devine stăpân pe capacitatea de a crea artă. El găsește în Scriptură porunca divină referitoare la artă: „Doamne, am iubit frumusețea casei tale", cântă David și găsește în aceste cuvinte o indicație clară. Artistul lucrează umil, sub suflul inspirator al Duhului Sfânt; fără această inspirație el nu ar putea nici măcar să încerce să lucreze; tot ceea ce se poate învăța, înțelege sau inventa în artă este un dar al spiritului înseptit. Prin *înțelepciune* artistul înțelege că arta sa îi vine de la Dumnezeu, *inteligența* îi dezvăluie regulile de *varietas* și *mensura*, *chibzuința* îl face să fie darnic față de discipoli cu secretele propriei meserii, *forța* îi dă perseverența în efortul creator și așa mai departe, pentru fiecare din cele șapte daruri ale Duhului Sfânt. Pe aceste baze teologice, Teofil trece apoi la o lungă serie de reguli practice privind mai ales arta sticlăriei, dezvăluind un gust figurativ foarte liber atunci când, spre exemplu, sfătuiește să fie umplute spațiile goale dintre marile tablouri istorice cu figuri geometrice, flori, frunze, păsări, insecte chiar mici figuri nude.

Fără îndoială că atunci când, sporadic, meditează asupra artelor figurative, medievalii spun ceea ce sistemele nu știu să sistematizeze. Vorbind în *Anticlaudianus* (I, 4) despre picturile care decorează palatul Naturii, Alain de Lille se lansează în afirmații admirative de acest gen:

O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,
arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat.

O, noi miracole ale picturii! Iese la lumină
ceea ce nu ar putea exista. Pictura, maimuțăreală a adevărului,
jucându-se, cu înnoitoare artă, transformă în lucruri umbrele
lucrurilor și orice minciună o preschimbă în adevăr.

Cennino Cennini va reevalua pictura, aducând-o la egalitate cu poezia, imediat după știință, văzând în ea o intervenție liberă și constructivă a imaginației. Aceste luări de poziție erau influențate de pasul făcut de *Ars poetica* a lui Horațiu, unde se reamintește că *pictoribus atque poetis – quodlibet audendi semper fuit equa potestas*. Iar un autor, fără îndoială mai medieval decât Cennini, Guillaume Durand, reia în mod expres fragmentul din Horațiu, pentru a justifica reprezentarea picturală liberă a întâmplărilor din Vechiul și Noul Testament[4].

La această prețuire a demnității imaginilor contribuiau în fond și teologii, fundamentând o teorie a frumuseții imaginii. Toma d'Aquino dezvoltă subiectul vorbind despre imaginea prin excelență, Fiul văzut ca *species*; Cristos este frumos pentru că este o imagine a Tatălui, iar imaginea este *forma deducta in aliquo ab alio*, formă transformată în ceva pornind de la altceva (*S. Th.* I, 35, 1; I, 39, 8). Ca imagine, Fiul posedă trei atribute ale frumuseții: *integritas*, pentru că realizează în sine natura Tatălui; *convenientia*, în măsura în care este *imago expressa Patris*; *claritas*, în măsura în care este cuvânt, expresie, *splendor intellectus*.

Sfântul Bonaventura identifică și mai clar în imagine două rațiuni ale frumuseții, chiar dacă nu există nici o frumusețe în lucrul imitat. Imaginea este frumoasă atunci când este construită bine și când reprezintă fidel propriul său model.

4. Despre tratatul lui Cennini cf. SCHLOSSER 1956, p. 91; citatul este din *Ars poetica*; pentru GUILLAUME DURAND, a se vedea *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.

Dicitur imago diaboli „pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tuncfoeda est.

Imaginea diavolului este numită frumoasă atunci când reprezintă bine urâțenia diavolului și deci este urâtă.
(I *Sent.* 31, 2, 1, 3)

Imaginea lucrului urât este frumoasă atunci când este urâtă în mod convingător: avem aici justificarea tuturor reprezentărilor diabolice din catedrale și fundamentarea critică a acelei plăceri inconștiente pe care Sfântul Bernard, condamnând-o, o mărturisea.

5. Poeticile

Alături de teoreticieni și de cei ce scriau tratate de arte plastice, proliferau autorii de tratate de poetică și retorică. Confundată multă vreme cu gramatica și cu metrica, ideea unei *poetici* ca disciplină autonomă reapare în *De divisione philosophiae*, scrisă de Gundisalvus. Dar, în fond, pentru mult timp *artes dictaminis* substituie orice teorie poetică, iar proza și poezia sunt supuse unei unice discipline retorice. În principiu, nu exista nici un cuvânt – observă Curtius – care să însemne „a compune" (*dichten*) în versuri: compoziție metrică, poem metric, a compune în metri – erau traduse de Aldhelm din Malmesbury și Odon din Cluny ca *metrica fecundia, textus per dicta poetica scriptus* și prin alte expresii de acest gen (cf. Curtius 1948, VIII, 3).

Adevărata redeșteptare critică are loc în secolul al XII-lea, când John din Salisbury recomandă lectura celor scrise de *auctores* după metoda urmată de Bernard de Chartres (*Metalogicus* I, 24), *poetria nova* se opune celei antice, iar diferitele curente literare, verbaliștii puri, școala din Orléans, antitradiționalistii etc., polemizează reciproc (cf. Paré 1933; Haskins 1927). Între secolele al XII-lea și al XIII-lea, Mathieu din Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, Everard Germanul și Iohannes de Garlandia elaborează arte poetice nu lipsite de observații de o mai strictă pertinență estetică. Printre obișnuitele precepte despre simetrie și *color dicendi*, *festivitas* a

cuvintelor și printre regulile de compoziție, apar observații mai noi: de exemplu, Geoffroy de Vinsauf vorbește de materia dură și rezistentă pe care doar o stăruitoare muncă de prelucrare o poate face să ia, cu docilitate, forma dorită[5], exprimând astfel un principiu pe care teoriile filozofice ale artei țineau să-l nege, considerând mult mai simplă și mai comodă adecvarea formei artistice la materie[6].

Încă din secolul al XII-lea, Averroes elaborează o poetică a spectacolului, susținută de observații asupra poeziei, mergând fără prea multă originalitate pe urmele lui Aristotel[7]. În acest Comentariu de nivel mediu găsim o interesantă distincție între istorie și poezie, nouă pentru Evul Mediu: cel ce povestește istorii (nu „istoria") corelează multe fapte inventate, fără a le ordona; în schimb poetul conferă un număr și o regulă (metrul poetic) faptelor adevărate sau verosimile, și vorbește despre universal; de aceea poezia este mai filozofică decât simpla povestire fantastică. O altă observație interesantă este aceea că poezia nu trebuie să folosească niciodată mijloace persuasive sau retorice, ci doar mijloace imitative. Imitația trebuie să fie atât de vioaie și de colorată, încât lucrul imitat să apară viu în fața ochilor. Când poetul renunță la aceste mijloace și trece la raționamentul direct, păcătuiește față de propria artă (cf. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 314-344).

Fapt este că, sub impulsul poeziei populare, gândirea scolastică concretizată în precepte dobândește vag conștiința unor noi valori, care își găsesc realizarea în lumea cuvântului și a imaginii.

Începe să se observe că poezia este ceva nou și mai

5. *Formula materiae quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri; si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, vv. 213-216, ed. Faral, 1924, p. 203).

6. Deși există un text sugestiv al lui Toma d'Aquino care indică în orice formă formată un *appetitus* rebel către forme noi (*In Phys. Arist.*, I, 9); și alte sugestii asupra neputinței de a realiza în orice imitație o adecvare perfectă la model, din care cauză ideea artistică trebuie să se formeze gata adaptată la această limită (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

7. Doar prin acest *Commento medio, Poetica* lui Aristotel îi va parveni Evului Mediu, până ce va fi tradusă, în 1272 de Wilhelm de Moerbeke; cf. FRANCESCHINI 1935 și 1956.

profund decât exercițiul metric. Rămânând ferm pe poziții de școală, Alexander din Hales consideră încă modul poetic ca *inartificialis sive non scientialis* (*Summa Th.* I, 1), dar de acum poeții știu să abordeze știința într-un mod nou și vorbesc despre Știința Veselă[8]. Cu *trobar clus* ajungem la o poetică a inspirației; capacitatea de *a găsi* este insuflată prin har dumnezeiesc, va spune Juan de Baena în prologul la *Cancionero;* poezia pornește pe calea declarației subiective, a efuziunii sentimentale.

Geoffroy de Vinsauf mai amintește încă de faptul că rațiunea trebuie să controleze mișcările impetuoase ale mâinii și să-i tempereze lunecarea, printr-un plan preconceput (*Poetria nova*, vv. 43-49, ed. Faral, p. 198): dar când Perceval al lui Chrétien de Troyes urcă pe cal pentru prima dată acoperit de armură, degeaba îi explică merituosul lui îndrumător că orice artă cere învățătură îndelungată și stăruitoare. Tânărul gal, care nu știe nimic despre teoria scolastică a artei (așa cum, probabil, nici autorul său nu vrea să știe), pornește fără teamă cu lancea gata de atac: Natura însăși îl instruiește – spune poetul – și când Natura vrea, secondată de inimă, nimic nu mai este greu.

8. Cf. în MENÉNDEZ Y PELAYO 1883, p. 416, actul de fundare al așa-numitului *Consistorio del Gay Saber*.

XI
INVENŢIA ARTISTICĂ ŞI DEMNITATEA ARTISTULUI

1. „Infima doctrina"

Se forma încet, în conștiința culturală a epocii, un nou sens al demnității artei și căpăta valoare principiul invenției poetice. În fața acestor aspirații, teoria scolastică se prezenta cu personalități prea rigide, incapabile să le asimileze. Totuși, nu trebuie să considerăm filozofia oficială ca fiind mai surdă decât era în realitate, nici să gândim că toate afirmațiile sale referitoare la esența acestei chestiuni reprezintă doar acuzații și deformări.

Când, spre exemplu, Toma d'Aquino vorbește despre poezie ca *infima doctrina* și spune că expresiile poetice nu sunt înțelese de către rațiunea umană, întrucât sunt intrinsec lipsite de adevăr (*S.Th.* I, 1, 9 I-II, 101, 2 ad 2), el nu vrea nicidecum să subevalueze total *modus poeticus* (după cum nu vrea nici să aducă în discuție problema unei *perceptio confusa* de tip baumgartian, cum li s-a părut unora). Este vorba despre obișnuita subevaluare a artei – pentru că aceasta ține de *a face* – atunci când este comparată cu pura teoretizare; în cazul pe care-l examinăm însă, poezia comună este comparată cu Sfânta Scriptură, iar din această comparație nu are decât de pierdut. Cât despre lipsa de adevăr (*defectus veritatis*), ea trebuie înțeleasă în sensul că poezia povestește despre lucruri inexistente. *Poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem... Repraesentatio enim neturaliter homini delectabilis est* (*S. Th.* I, 1, 9 ad 1). Poetul folosește metafore, iar metafora aparține, din punct de vedere logic, falsității. Dar le folosește pentru a construi imagini, iar imaginile se dovedesc plăcute omului.

Totuși, dacă obiectul poeziei este o plăcută minciună, se înțelege de ce ea îi repugnă cunoașterii raționale.

Nu ne aflăm deci în fața unei condamnări, cât mai degrabă a unui dezinteres din partea teoreticianului, pentru plăcutul poetic, mai ales când acesta nu pare să aibă o funcțiune didactică imediată. În al său *Dialogus super auctores* (ed. Huygens, pp. 75 și 88) Conrad din Hirschau observă că poetul este numit *fictor* pentru că face afirmații false, în locul celor adevărate, sau le amestecă: *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat* și că adeseori în poemul fabulos nu există o *virtus* semnificativă a cuvântului, ci *sonum tantummodo vocis*.

Teoria scolastică nu putea să conceapă, cum s-a întâmplat în cazul modernilor, că poezia poate revela natura lucrurilor, cu o intensitate și o amploare inaccesibile gândirii raționale; și nu putea concepe aceasta pentru că era ancorată într-o concepție didactică asupra artei. Dacă înfățișează un ansamblu de adevăruri deja omologate, poetul poate cel mult să prezinte în mod plăcut ceea ce comunică, dar el nu dezvăluie realități noi. Au putut-o eventual face poeții păgâni, datorită vreunei inspirații divine, înainte de Revelație. Deci dacă Seneca afirmă, în cea de-a VIII-a epistolă a sa, că mulți poeți spun lucruri pe care filozofii le-au spus deja sau *ar fi trebuit să le spună*, Scolastica interpretează această frază în sensul ei cel mai superficial și imediat: poezia tratează și subiecte științifice și filozofice, iar a scrie versuri se poate exprima – cum spune Jean de Meun – și prin *a munci în cuprinsul filozofiei*.

2. Poetul „theologus"

La un moment dat asistăm însă la fundarea unei noi doctrine a poeziei, de către protoumaniști ca Mussato. Acesta afirmă că poezia este o știință care vine din ceruri, un dar divin.

Poeții antici au fost vestitorii lui Dumnezeu și în acest sens poezia trebuie să fie numită o a doua teologie: *quisquis erat vates – vas erat ille dei* (*Epistola* IV). Toma d'Aquino s-a inspirat din distincția operată de

Aristotel (în prima carte a *Metafizicii*) între primii poeți cosmogonici (pe care Aristotel îi numea *teologi*) și filozofi: dar Toma considera că doar filozofii (pentru el: teologii) erau deținătorii științei divine, în timp ce poeții *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. Cât despre poeții mitici – Orfeu, Museus și Linus – amintea cu o anumită suficiență că ei au lăsat să se înțeleagă *sub fabulari similitudine* că apa stătea la originea lucrurilor (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 și 83). Însă protoumaniștii merg să culeagă din repertoriul scolastic noțiunea incertă de *poeta theologus* și o reiau în lupta împotriva apărătorilor unei poziții intelectualiste și aristotelice (ca tomistul fra Giovannino da Mantova) și introduc pe furiș, sub aparența noțiunilor tradiționale, un concept absolut nou despre poezie[1].

A fost bine pus în evidență „acest efort de a atribui poeziei o funcție revelatoare, instituind-o drept centru al experienței umane și moment suprem al acesteia... drept punct în care omul își *vede* până la capăt propria condiție... a deveni una cu ritmul viu al lucrurilor și aproape părtaș la acesta, fiind astfel capabil să traducă totul în imagini și forme de comunicare umană" (Garin 1954, p. 50). Dar dacă acest nou înțeles apare implicit în versurile poeților populari și explicit în aceste rare afirmații preumaniste, totuși teoria scolastică nu este deschisă către această viziune, iar poezia Scripturilor, așa cum este ea înțeleasă, este altceva, mai puțin vag, mai exact în referințele sale alegorice și, oricum, nu de esență umană. *Privirea profundă* a misticului, extazul estetic pătruns de credință și de har, nu are nimic de-a face cu extazul poetic, în sensul romantic al termenului. Nu ne putem gândi la poezia didactică ca la o comunicare mai *profundă* decât cea filozofică.

Garin (1954) vede conturându-se în Evul Mediu o idee despre poezie ca intuiție *noetică* opusă explicației dianoetice proprie filozofiei. Vom reveni asupra acestei probleme în paragraful XI.4, dar se poate observa încă de pe acum că este vorba cel mult de niște puncte de

1. Petrarca, Boccaccio, Salutati se vor situa pe această linie. CURTIUS (1948, XII) observă cât de „picant" este acest detaliu al umanismului, care dezgroapă o noțiune teologică pentru a lupta împotriva culturii de moștenire tomistă.

pornire neconstituite într-un demers teoretic alternativ. Raportul între intuiția noetică și explicația dianoetică poate fi invocat – eventual – referitor la diferența dintre mistică și filozofie. Teoria scolastică a artei era surdă față de această problemă. Dar nu i se poate reproșa aceasta, de vreme ce importanța sa indiscutabilă constă în a fi subliniat alte aspecte ale modului de a opera în cuprinsul artei, în a ne fi transmis o idee despre artă ca făurire și construcție, a ne fi transmis o conștiință a artisticității fundamentale a oricărei operațiuni tehnice și a tehnicității constitutive a oricărei comunicări artistice.

3. Ideea exemplară

O altă problemă pe care teoria medievală a artei o dezbate, fără a satisface nici aici pe deplin noile exigențe manifestate de practică și de conștiința de sine a poeților, este problema ideii exemplare după care lucrează artistul și deci problema invenției. În cursul dezvoltării esteticii antice, conceptul platonic de *idee*, folosit la început pentru a subevalua arta, devine treptat un concept estetic capabil să semnifice plăsmuirile interioare ale artistului. Întreaga perioadă elenistică operase o reevaluare teoretică a muncii artistului și, puțin câte puțin, câștiga teren opinia că acesta ar fi capabil să-și propună o imagine ideală a frumuseții, necunoscută în natură. Începând cu Filostrat se consideră că artistul se poate emancipa de modelele concrete și de percepțiile obișnuite. Își croiește drum un concept de *fantezie* care conține deja – după unii analiști moderni – toate presupozițiile unei estetici a intuiției (cf. Rostagni 1955, p. 356). Stoicii contribuie la această dezvoltare cu doctrina lor despre ideile înnăscute, iar Cicero formulează în *De oratore* o doctrină a plăsmuirii interioare superioară oricărei realități sensibile.

Însă, dacă o *species* este pur *cogitata*, ori va fi mai puțin desăvârșită decât formele care se realizează cu adevărat în natură, ori va trebui să se considere că adevărata demnitate metafizică îi revine ideii artistice. Cu Plotin, cea de-a doua tendință va fi aceea care se va afirma. Ideea interioară este prototipul perfect și suprem

grație căruia artistul – printr-un act de viziune intelectuală – își apropriază principiile prime din care se inspiră natura. Arta năzuiește să facă să transpară această idee în materie, dar cu trudă și cu o reușită parțială: există la materia plotiniană o rezistență la încercările de a fi modelată de imaginea interioară, imagine pe care materia lui Aristotel nu o opunea formei sale. Dar mai mult decât procesul de realizare a ideii conta, în fond, demnitatea acestei viziuni interioare, a acestui model „fantastic" aflat în mintea artistului[2].

Însă Evul Mediu – atât cel aristotelic, cât și cel platonic – vorbește de idei exemplare *in mente artificis* și, fără a-și pune prea mult problema unui proces de adaptare a acestora la materie, consideră că artistul produce obiectul său în lumina acestui model. Dar cum se formează acest model în mintea artistului? De unde provine, sau prin ce mijloace interioare este capabil artistul să și-l reprezinte?

Pentru Augustin, sufletul omenesc posedă capacitatea de a mări sau micșora lucrurile, de a reconfigura depozitul mnemonic al experienței: astfel, adăugând sau eliminând ceva din forma unui corb, se obține ceva inexistent în natură (*Epistula 7*). Aceasta este în fond mecanica imaginativă prezentată la începutul lui *Ad Pisones* al lui Horațiu și, cu toate posibilitățile pe care adeziunea sa la doctrina ideilor înnăscute i le-ar oferi, în fond Augustin nu se distanțează de teoria imitației. Dacă dorim să căutăm premisele medievale ale unei doctrine a inspirației, vom găsi indicații mai radicale în *Schedula* lui Teofil, așa cum am văzut în capitolul precedent.

Astăzi ne dăm seama că nu trebuie căutată calitatea unică a unei opere de artă într-o idee concepută printr-un act de grație și independent de experiență și de natură: în artă converg toate experiențele noastre trăite, reelaborate și sintetizate conform obișnuitelor procese imaginative, doar că ceea ce determină unicitatea operei este *modul* în care se concretizează și se oferă percepției această reelaborare, printr-un proces de interacțiune între experiența trăită, voința artistică și legile autonome ale materialului asupra căruia se acționează. Dar tematica unei *idei* perfecte în sine, care trebuie realizată în operă, a obsedat multă vreme estetica modernă, iar discuția pe această temă a fost fecundă în aprofundări și clarificări. Astfel încât este necesar să-i urmărim dezvoltarea istorică. Evul Mediu transmite Renașterii și manierismului această tematică, numai că în expresia sa cea mai importantă – și anume teoria aristotelică a artei – el nu reușește să explice satisfăcător fenomenul ideației; adică în așa fel încât să ofere indicații discuției ulterioare.

Pentru Toma d'Aquino, ideea obiectului ce trebuie zămislit se află în mintea artistului ca imagine, *forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur*, formă exemplară prin imitarea căreia se întrupează ceva. Intelectul operativ, prevăzând forma a ceea ce va elabora, are în sine, ca idee, forma însăși a lucrului imitat.

Aristotelismul acestei poziții este subliniat de faptul că ideea nu este doar idee a formei substanțiale, a formei separate de materie, a unei esențe platonice de o realizabilitate îndoielnică, ci este model al unei forme concepute în conexiunea sa cu materia și formând cu ea o anumită unitate:

> *unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*
>
> Prin urmare, în sens propriu ideea nu corespunde doar materiei sau doar formei; ci întregului ansamblu (de materie și formă) îi corespunde o idee, care este generatoare a întregului, atât pentru formă, cât și pentru materie. (*De veritate* III, 5, în *Opera omnia* XXII 1, p. 112)

Organismul de realizat (deoarece și aici, după cum se vede, Sfântul Toma pune accentul pe alcătuirea organică, nu pe ideea abstractă) este guvernat de o singură formă exemplară (și, să observăm, accentul este pus ca de obicei pe unitatea compusului): artistul gândește o casă și în același timp gândește toate componentele ei: planimetria, înălțimea și așa mai departe. Doar componentele auxiliare vor fi concepute într-o a doua fază, când obiectul este deja configurat: în cazul de față este vorba

2. Pentru toată această dezvoltare a conceptului estetic de „idee" cf. PANOFSKY, 1952. SCHLOSSER se întreabă (1957, p. 67), referitor la destinul estetic al *ideii* platonice, dacă nu cumva acest concept s-a născut de fapt tocmai dintr-o considerare cu caracter estetic al spectacolului realității formate.

despre decorațiuni, picturi murale etc. Să observăm și aici o idee strict funcționalistă despre organicitatea artistică, idee potrivit căreia accesoriile hedoniste nu fac parte din concepția artistică propriu-zisă.

Această formă exemplară se naște în mintea artistului printr-un act de imitație, atunci când este vorba despre reproducerea unui obiect existent în natură. Dar când obiectul produs este un lucru nou (casă, povestire, statuie a unei ființe monstruoase), ideea exemplară este zămislită de *phantasia* sau imaginație (cf. Chenu 1946). Ea este una din cele patru forțe interioare ale părții sensibile (alături de simțul comun, facultatea de a judeca sau de a gândi și facultatea de a memora) și constă într-un depozit de experiențe trăite: *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*S. Th.* I, 78, 4). Operează deci prin intermediul imaginației cel care plăsmuiește în fața propriilor săi ochi, ca și cum ar exista în realitate, ceva ce doar își amintește, sau combină între ele forme reamintite (*Sentencia libri de anima* II, 28, pp. 190-191; 29, pp. 193-194; 30, pp. 198-199). Această zămislire este actul tipic al fanteziei și nu este nevoie să ne gândim la o altă facultate pentru a o justifica.

> *Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.*
>
> Avicenna însă admite o a cincea forță, între facultatea de judecare și cea a memoriei, care unește sau descompune imaginile fantastice; cum se întâmplă, spre exemplu, atunci când noi, prin intermediul imaginilor aurului și muntelui, compunem imaginea unică a muntelui de aur, pe care nu l-am văzut niciodată. Această operațiune însă nu o întâlnim la animale, ci doar la om, a cărui facultate imaginativă este deja capabilă de multe.
> (*S. Th.* I, 78, 4; tr. it. V, p. 302)

Laturile pozitive ale acestei teorii a artei sunt date de caracteristicile sale de simplitate și claritate, de voința sa de a clarifica lucrurile fără a recurge la o explicație irațională și demonică a actului artistic. Dar teoriei aristotelico-tomiste îi lipsește o idee mai fertilă despre

inventivitatea imaginației (chiar dacă mecanismele sale pot fi explicate pe aceleași baze) și conștiința faptului că procesul artistic – chiar dacă este hrănit din abundență de conștientizarea intelectuală și de știința artizanală – este totuși un proces de adaptare dificilă, în care actul manual nu urmează inteligența care concepe, ci *este* inteligența care concepe făcând. Cum procedează arta, virtute intelectuală, ca să întipărească o idee în materie? – se întreabă Gilson (1958, p. 119). Intelectul nu poate întipări nimic. Așa cum îl concepe aristotelismul, procesul artistic nu este spontan, nu pune capăt unei creații unice și singulare, ignoră practic subiectivitatea și existența reală a actului artistic.

4. Intuiţie şi sentiment

O dată cu apariția cavalerimii, o valoare de bază cum era *kalokagathía* medievală își accentuează din ce în ce mai mult componenta estetică. Le *Roman de la Rose* este un exemplu în acest sens, amorul galant un altul. Valorile estetice, formulele de acum stilizate ale unei vieți concepute după canoanele grației, devin valori sociale. Centrul vieții sociale și artistice devine femeia: își face intrarea în literatură elementul feminin, pe care viguroasa epocă feudală îl ignorase. Aceasta determină o accentuare a valorilor ce țin de sentiment, iar poezia, din operațiune obiectivă, devine confesiune subiectivă. Dacă romantismul a reevaluat atât de mult Evul Mediu, falsificând de-a dreptul perspectiva istorică, este pentru că a descoperit în el un fel de germen al unei estetici a sentimentului, văzând tocmai în această epocă formarea unei noi sensibilități a pasiunii nestăvilite, care face ca poezia să devină expresie a indefinitului.

În fața unor atari transformări teoria scolastică nu putea face prea mult: incapabilă de la bun început să explice artele frumoase, putea cel mult să justifice o artă didacticistă, în care știința clară, preconstituită, devenea idee exemplară și era comunicată conform unor reguli. Dar când poetul își dă seama că *el observă și semnalează* ceea ce Dragostea îi *dictează lăuntric*, în măsura în care interpretăm această „Dragoste" în înțelesul său

filozofic corect, găsim oricum o nouă concepție despre actul invenției și o ineludabilă trimitere la sfera pasiunilor și sentimentelor, care prevestește sensibilitatea estetică modernă, precum și toate exacerbările acesteia.

Singurii care ar putea să furnizeze noii poezii o tematică a ideii, a sentimentului, a intuiției, sunt misticii. Ce-i drept, mistica rătăcește prin alte regiuni ale sufletului, dar, neîndoielnic, tocmai în categoriile sale putem găsi germenii unei viitoare estetici a inspirației și intuiției. Așa cum o doctrină a ideii era posibilă doar în tradiție platonică, tot așa o estetică a sentimentului exprimat este conținută *in nuce* în întâietatea acordată de franciscani voinței și iubirii. Iar când Sfântul Bonaventura citește în străfundul sufletului regulile și necesitatea unei *aequalitas numerosa*, el sugerează viitoarelor estetici ale inspirației și ale ideii o cale spre definirea plăsmuirii interioare.

Dar împreună cu curentul franciscan, se putea întrevedea deja în mistica victorină posibilitatea unei intuiții a frumosului în opoziția dintre inteligență și rațiune, prima fiind instrumentul contemplării și al viziunii sintetice.

Din zona iudeo-arabă sosesc diverse sugestii în sensul unei estetici a fanteziei. Jehudah Levi vorbește în *Liber Cosri* despre o viziune imediată și interioară, de condiția de clarviziune, de poezie ca dar ceresc, de poetul care cultivă în sine regulile armoniei și le înfăptuiește fără a ști să le formuleze (cf. Menéndez y Pelayo 1883, p. 303 ș.urm.).

> *Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.*
>
> Cine este poet prin natură, imediat (și fără trudă) concepe un poem savuros lipsit de orice defect.
> (*Liber Cosri*, ed. Buxtorf, p. 361)

Este demolarea teoreticismului boethian. Și potrivit lui Avicenna (cu care Toma d'Aquino polemiza tocmai în privința imaginației ca a cincea facultate) fantezia se ridică deasupra solicitărilor sensibile, iar sigiliul venit din înalt plăsmuiește o formă perfectă, „un discurs în

versuri sau o formă de frumusețe minunată" (*Livre des directives et remarques*, tr. Goichon, Paris, 1951, p. 514 ș.urm.). Pe de altă parte, se întâmplă că în întreaga tradiție medievală se transmite tema nebuniei divine a poetului și că, de altfel, teoria nu o ia niciodată în considerare (Curtius 1948, *excursus* VIII).

Pentru Meister Eckhart, formele întregului univers preexistă în mintea lui Dumnezeu și, ori de câte ori omul concepe imaginea a ceva, este vorba în fond de o iluminare, de un har intelectual. Ideea este mai curând găsită, decât elaborată; suma lucrurilor concepute de către om sălășluiește în Dumnezeu însuși. Puterea cuvântului își are izvorul în Cuvântul originar. A căuta un model artistic nu înseamnă a elabora: înseamnă a fixa mistic privirea în realitatea care trebuie reprodusă, până la identificarea cu aceasta. Dar ideile subzistente în Dumnezeu și comunicate minții omului nu sunt arhetipuri platonice, ci mai degrabă tipuri de activitate, forțe, principii de acțiune. Ideile sunt vii, nu există ca *standards*, ci ca idei despre actele ce sunt de îndeplinit. Din idee trebuie să izvorască lucrul înfăptuit, dar ca un proces de creștere. La prima vedere teoria lui Eckhart seamănă cu cea aristotelică; există însă în ea înțelesul de dinamism mai accentuat și de fecunditate a ideii. (cf. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). Imaginea exprimată este *formalis emanatio* și *sapit proprie ebullitionem*. Nu este distinctă de model, ci conviețuiește cu modelul, este în el și identică cu el:

> *Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.*
>
> Imaginea nu constituie ceva separat de lucrul a cărui imagine este și acestea nici nu sunt două substanțe... Imaginea este tocmai o emanație simplă, formală, transferabilă, a esenței în puritatea și nuditatea ei; este o emanație din străfund, care se realizează în tăcere și cu excluderea a tot ceea

este o formă de viață, comparabilă cu un lucru care de la sine se umflă și clocotește în sine însuși.
(ed. Spamer, p. 7)

Din aceste puncte de pornire nedezvoltate iese la iveală o nouă viziune asupra procesului artistic: dar ceea ce ne pare că putem întrevedea de-acum nu mai este Evul Mediu, ci germenele unor noi dezvoltări ale esteticii, care vor aparține lumii moderne.

5. Noua demnitate a artistului

Acolo unde teoreticienii încă mai tatonau niște începuturi de soluții, artiștii își conturaseră deja conștiința propriei demnități. Dar această conștiință nu i-a lipsit niciodată Evului Mediu, chiar dacă unele circumstanțe religioase, sociale și psihologice contribuiau la promovarea unei atitudini de umilință și a unei aparente tendințe către anonimat.

Evul Mediu timpuriu contemplase figura lui Tuotilo, călugărul legendar care rezumă toată viața artistică de la mânăstirea Sankt Gallen: Tuotilo era considerat artistul enciclopedic, expert în toate artele, virtuos, frumos, volubil, cu un timbru vocal plăcut, interpret la orgă și flaut, bun orator, plăcut partener de conversație, priceput în artele figurative; pe scurt, model uman și umanist al epocii carolingiene. Abelard îi scrie fiului său Astralabius că aceia care mor continuă totuși să trăiască, în opera poeților; alte texte abundă în adnotări asupra considerației de care se bucură poeții și artiștii.

Dar formele în care Evul Mediu își manifestă această considerație ajung adeseori de un comic extrem, ca în episodul călugărilor de la abația Saint-Ruf care, la vreme de noapte, le răpesc canonicilor de la catedrala Notre Dame-des-Doms din Avignon un tinerel extrem de priceput în arta picturii, pe care colegiul catedralei îl păstra cu gelozie (Mortet 1911, p. 305). În asemenea fapte se observă o implicită și degradantă instrumentalizare a muncii artistice, considerarea artistului ca un *obiect* utilitar și de schimb. Episoade ca acesta favorizează fără îndoială imaginea artistului medieval destinat să slujească umil comunitatea și credința, spre deosebire de artistul din Renaștere care are un foarte orgolios sentiment al propriei individualități.

Doctrina scolastică a artei favoriza această situație cu concepția sa rigid obiectivistă care nu permitea în nici un chip să se regăsească în operă marca personală a artistului; și adăugăm la aceasta obișnuita subevaluare a artelor mecanice, care-l determina pe arhitect sau pe sculptor să nu pretindă o faimă personală. Trebuie să ne amintim că lucrările de artă figurativă, centrate în jurul unui fapt urbanistic și arhitectonic, erau lucrări de *équipe*, iar cea mai importantă amintire personală pe care artiștii sau artizanii o puteau lăsa erau însemnele de recunoaștere de pe pietrele principale. Și astăzi spectatorul distrat, care nu citește cu atenție genericul unui film, este tentat să considere pelicula drept o operă anonimă, în legătură cu care își amintește nu atât autorii, cât trama sau protagoniștii.

Dar, spre deosebire de *moechanici*, poeții dobândesc mult mai devreme deplina conștiință a demnității lor; dacă, în ce privește artele mecanice, sunt transmise doar numele principalilor arhitecți, în cazul poeziei orice operă își are autorul bine determinat, conștient într-un fel sau altul de originalitatea subiectelor sau stilemelor sale; a se vedea în această privință afirmațiile lui Josephus Scotus, Teodulf din Orléans, Walahfried Strabo, Bernardus Silvestris, Goffredo di Viterbo. După secolul al XI-lea, poetul vede cu claritate în munca sa un mod de a-și dobândi nemurirea; apoi, pe măsură ce *artes* se specializează în logică și în gramatică, neglijând de a-i studia pe *auctores* (studiu încă viu pe vremea lui John din Salisbury), autorii vremii, ca o reacție la acest dezinteres, își afirmă din ce în ce mai mult demnitatea. Jean de Meun afirmă că noblețea prin naștere este nimic față de noblețea omului de litere.

Pe lângă aceasta, e o realitate faptul că – în timp ce miniaturistul este de obicei un călugăr, iar meșterul zidar este un artizan dependent de corporație – poetul de tip nou este aproape întotdeauna un artist de curte, legat de viața aristocratică, ținut la mare cinste de nobilul pe lângă care trăiește. Nelucrând pentru Dumnezeu sau pentru comunitate, necontribuind la o operă arhitectonică destinată a fi terminată de alții de după el, nededicând propria operă unui grup restrâns de cititori docți

de manuscrise, poetul gustă din ce în ce mai mult gloria succesului rapid și a atribuirii personale. Când și miniaturiștii vor lucra pentru nobili, cum se întâmplă cu frații din Limbourg, atunci și numele lor va ieși din anonimat. Când pictorii vor lucra în atelierul lor, în mediul unei civilizații orășenești – cum se întâmplă cu pictorii italieni începând cu secolul al XIII-lea – atunci se va forma o literatură anecdotică despre ei ca persoane și vor deveni obiectul unui interes care atinge adulația (cf. De Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *excursus* XII; Hauser 1953, tr. it. p. 250 s.urm.).

6. Dante şi noua concepţie despre poet

Această carte, cum s-a spus la început, examinează teoriile estetice ale Scolasticii și, în general, ale Evului Mediu latin. Rămân în afara discuției noastre ideile despre frumos și despre poezie care se manifestă la scriitorii care utilizau limba vorbită.

Rămâne de o parte și Dante, cel puțin în măsura în care exprimă în operele scrise în italiană o nouă concepție despre actul poetic, despre inspirație, despre rolul civic și politic al poetului[3].

Totuși Dante necesită o atenție specială vizând concluzia discursului asupra teoriilor scolastice despre rolul artistului și asupra naturii discursului poetic, și tocmai pentru că, deși este considerat de mulți un corect continuator al pozițiilor tomiste, el manifestă în această problemă o poziție net disonantă, mai ales față de ceea ce s-a spus în capitolul referitor la teoriile despre simbol și alegorie.

În *Epistola XIII*, furnizându-i lui Cangrande della Scala cheile de lectură ale poemului său, Dante afirmă că

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: „In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius". Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab „alleon" grece, quod in latinum dicitur „alienum", sive „diversum".

Pentru a lămuri cele ce vor fi spuse trebuie stabilit de la bun început că semnificația acestei opere nu este una singură, ci, dimpotrivă, poate fi definită drept *polisemos*, adică având mai multe semnificații. Într-adevăr, prima semnificație este cea pe care o avem din litera textului, cealaltă este dată de ceea ce se dorește a semnifica prin litera textului. Prima se numește literală, iar a doua, semnificație alegorică sau morală, sau anagogică. Aceste moduri diferite de a trata un subiect pot fi exemplificate, pentru mai multă claritate, cu versetele: „Atunci când Israel a ieșit din Egipt, casa lui Iacob s-a despărțit de un popor barbar; neamul iudeu a fost închinat lui Dumnezeu și Israel a intrat sub stăpânirea Lui". Dacă avem în vedere doar litera textului, înțelesul este că fiii lui Israel au ieșit din Egipt în vremea lui Moise; dacă avem în vedere alegoria, semnificația este că noi am fost mântuiți de Christos; dacă avem în vedere semnificația morală, sensul este că sufletul trece de la tenebrele și nefericirea păcatului, la starea de grație; iar dacă avem în vedere semnificația anagogică, sensul este că sufletul sanctificat iese din sclavia actualei pervertiri pământene, îndreptându-se spre libertatea bucuriei eterne. Și chiar dacă aceste semnificații mistice sunt desemnate prin diverse nume, în general toate pot fi numite alegorice, în măsura în care se diferențiază de semnificația literală, adică istorică. Într-adevăr, cuvântul „alegorie" derivă din grecescul „alleon" care este redat în latină prin „alienum", adică „diferit".
(*Epistole* XIII, 20-22; tr. it., p. 611)

3. Literatura despre concepția dantescă asupra poeziei este extrem de vastă. În acest cadru trimitem doar la VOSSLER 1906, în special I și III; NARDI 1942; SINGLETON 1958; ASSUNTO 1961, pp. 259-284; HOLLANDER 1980; CORTI 1981. În special în textele lui Vossler, Nardi și Corti este discutată presupusa eterodoxie dantescă față de tradiția tomistă.

Este cunoscută controversa privitoare la această *Epistola* și anume, dacă ea este o operă dantescă sau nu. Am putea spune că – în ce privește atât teoria poeticilor medievale, cât și istoria destinului lui Dante – chestiunea este irelevantă, în sensul că, chiar dacă *Epistola* nu ar fi fost scrisă de Dante, ea ar reflecta fără îndoială o atitudine interpretativă destul de obișnuită pentru întreaga cultură medievală, iar teoria interpretării expusă în *Epistola* ar explica modul în care Dante a fost citit de-a lungul secolelor. *Epistola* nu face altceva decât să aplice poemului dantesc acea teorie a celor patru sensuri care a circulat în toate veacurile Evului Mediu și care poate fi rezumată de distihul atribuit lui Nicholas din Lyra sau lui Augustin din Dacia:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Litera te învață faptele, alegoria acel lucru în care trebuie să crezi,
Tâlcul moral ceea ce trebuie să faci, cel anagogic către ce trebuie să aspiri.

Tipul de lectură propus de *Epistola XIII* este radical medieval. Pentru a-l contesta ar trebui contestată întreaga viziune medievală asupra poeziei și ar trebui încercate lecturi de tip romantic sau postromantic, în care să nu se recunoască nici un drept reprezentării „polisema" și jocului intelectual al interpretării. O lectură care, știm, ne inhibă comprehensiunea a trei sferturi, sau poate mai mult, din poemul dantesc, dar care pretinde, dimpotrivă, o comprehensiune corectă și simpatetică a gustului medieval, pentru sensul figurat și pentru semnificația indirectă, hrănită de cultura biblică și teologică.

Un alt indiciu care ar putea pleda pentru a i se atribui lui Dante *Epistola* este faptul că o teorie interpretativă asemănătoare se găsește în *Banchetul:* un poet care-și prezintă propriile poezii însoțite de un comentariu filozofic ce explică cum trebuie interpretate corect, este cu siguranță un poet care crede că discursul poetic are cel puțin un sens în plus față de cel literal, că acest sens poate fi codificat și că jocul decodificării face parte integrantă din plăcerea lecturii, și reprezintă una din finalitățile principale ale activității poetice.

Totuși, mulți și-au dat seama că în *Epistola XIII* nu se spun exact aceleași lucruri care se spun în *Banchetul*[4]. În acest din urmă text, de exemplu, distincția între alegoria poeților și alegoria teologilor este răspicată (*Banchetul* II, 1), în timp ce *Epistola* – tocmai în virtutea exemplului biblic, atât de larg comentat – pare să ignore această disociere. Desigur, se spune, Dante ar fi putut foarte bine să scrie *Epistola XIII* și să corecteze parțial ceea ce se afirmă în *Banchetul*, dar fapt este că el e îmbibat de gândirea tomistă și se pare că *Epistola* expune o teorie care se află în dezacord cu teoria tomistă despre semnificația poetică.

Prin urmare, pentru această problemă rămân doar trei soluții posibile.

Ori *Epistola* nu este a lui Dante, dar asta ar însemna că în mediul dantesc a avut trecere – și încă într-o epocă foarte apropiată de publicarea poemului – o teorie poetică care ar fi trebuit să fie, evident, în discordanță cu ideile ce pot fi atribuite lui Dante și întregului său *entourage* cultural, începând cu tot șirul de comentatori ai lui. Ori *Epistola* este a lui Dante și el a vrut în mod explicit să conteste opinia angelicului erudit. Ori *Epistola* este a lui Dante, el îi rămâne esențialmente fidel lui Toma d'Aquino, dar *Epistola* nu spune cu exactitate, ci, ceva mai subtil, ceea ce pare că vrea să spună.

Pentru a da un răspuns întrebării noastre și pentru a decide care din cele trei soluții este mai credibilă, trebuie să ne raportăm la tematica alegorismului și/sau a simbolismului medieval, tratată deja în capitolul VI.

E clar ce intenționează Dante când prezintă câteva cântece în *Banchetul* și apoi oferă regulile de interpretare a lor. Pe de o parte urmează tradiția alegorică medievală și nu reușește să conceapă o poezie care să nu aibă un înțeles figurat, dar pe de altă parte el nu se situează deloc în opoziție cu teoria tomistă, întrucât

4. Pentru toate acestea este util texul lui BRUNO NARDI, „Osservazioni sul medievale «accessus ad auctores» in rapporto all'Epistola a Cangrande", din *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. Dacă se spune că în *Banchetul* sensurile sunt diferențiate mai bine decât în *Epistola*, este utilă totuși recunoașterea „unei substanțiale unități conceptuale", afirmată de M. SIMONELLI 1967.

dorește să sugereze că atunci când va deriva din interpretarea alegorică a cântecului, înțelesul va fi exact ceea ce el, poetul, *voia să spună*. „În alegoria versurilor stranii", prin intermediul modului parabolic, se dezvăluie înțelesul literal al cântecului, și acesta este atât de adevărat încât Dante își scrie comentariul tocmai pentru ca acest înțeles literal să fie priceput. Și pentru a nu genera echivocuri, el distinge, într-un spirit destul de tomist, între alegoria poeților și alegoria teologilor.

Este oare ceea ce se petrece în *Epistola XIII*, oricine ar fi scris-o?

Înainte de toate, e deja destul de suspect faptul că, pentru a ilustra lectura alegorică, autorul se folosește de un exemplu biblic. S-ar putea obiecta (vezi Pépin 1969, p. 81) că aici Dante nu citează *faptul* din *Exod*, ci *spusele* Psalmistului care vorbește despre *Exod* (diferență de care deja era conștient Augustin, *Enarr. in psalm.* CXIII). Dar cu puține rânduri înainte de a cita psalmul, Dante vorbește de propriul său poem și folosește o expresie pe care anumite traduceri, mai mult sau mai puțin conștient, o atenuează. De exemplu, potrivit traducerii lui A. Frugoni și G. Brugnoli[5], Dante afirmă: „Primul înțeles este cel dat de litera textului, celălalt este cel dat de ceea ce se dorește a semnifica prin litera textului". Dacă lucrurile ar sta așa, Dante ar fi un tomist foarte ortodox, pentru că el ar vorbi de un înțeles parabolic, dorit de către autor, care ar putea fi deci redus, în termeni tomiști, la înțelesul literal (deci *Epistola* ar continua să vorbească despre alegoria poeților, nu despre cea a teologilor). Dar textul latin recită: *alius est qui habetur per significata per litteram*, iar aici chiar se pare că Dante vrea să vorbească „de lucrurile care sunt semnificate literalmente" prin urmare de o alegorie *in factis*. Dacă ar fi vrut să vorbească de înțelesul dorit, nu ar fi folosit neutrul *significata*, ci o expresie ca *sententiam*, care în lexicul medieval vrea să însemne tocmai înțelesul enunțului (fie că este dorit, fie că nu este).

5. *La letteratura italiana. Storia e testi 5*, 11, DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 11.

Cum este posibil să se vorbească de *allegoria in factis* cu referire la evenimente povestite în cadrul unui poem mundan caracterizat prin, spune Dante în cuprinsul scrisorii, *poeticus, fictivus*?

Răspunsurile sunt două. Dacă se presupune că Dante era un tomist ortodox, atunci nu ne rămâne decât să decidem că *Epistola*, care este atât de evident opusă stilului tomist, nu este autentică. Dar în acest caz e foarte ciudat faptul că toți comentatorii lui Dante au urmat calea trasată de *Epistola* (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti și așa mai departe).

Ipoteza cea mai productivă este însă aceea că Dante, cel puțin în privința definiției poeziei, *nu era deloc un tomist ortodox*. Opinia este confirmată chiar de Gilson (1939) și în special de Curtius (1948, XII, 3) atunci când afirmă că „specialiștii în scolastică... prea adesea... cad jertfă ispitei de a stabili o armonie providențială între Dante și Sfântul Toma". Iar Bruno Nardi (1950, I, 20) își amintea că „cea mai mare parte dintre cei ce l-au studiat pe Dante și-au închis calea spre înțelegerea gândirii acestuia, acceptând legenda, născocită de neotomiști, care făcea din el un interpret fidel al doctrinelor lui Toma d'Aquino". Curtius arată foarte bine că, atunci când Dante definește poemul său, în *Epistola*, ca fiind inspirat dintr-o formă sau un *modus tractandi* care este *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, adaugă că el este în aceeași măsură *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*. El introduce în discuție zece caracteristici, dintre care cinci sunt cele pe care tradiția le atribuia discursului poetic, dar cinci sunt tipice discursului filozofic și teologic.

Dante consideră că poezia are demnitate filozofică – și nu doar poezia sa, ci a tuturor marilor poeți – și nu acceptă lichidarea poeților-teologi înfăptuită de Aristotel (și comentată de Sfântul Toma) în *Metafizica*. „Al șaselea între ei" (împreună cu Homer, Virgiliu, Horațiu, Ovidiu și Lucan – *Inf.* IV, 102), el nu a încetat niciodată să citească faptele mitologice și celelalte opere ale poeților clasici ca și cum ar fi alegorii *in factis*, uzanță care, în disprețul lui *caveat* tomist, era cultivată la Bologna în perioada în care a trăit Dante (așa cum sugerează Pépin). În acești termeni el vorbește despre poeți

în *De vulgari* (1, 2, 7) și în *Banchetul*. În *Commedia* afirmă deschis că Stațiu considera persoanele docte „asemănătoare cu cei ce duc făclie și dibuind în noapte pe cărare, le-arată calea celor ce-au să vie" (*Purg.* XXII, 67-69): poezia păgânului vehiculează suprasensuri de care autorul nu avea cunoștință. Iar în *Epistola VII* oferă o interpretare alegorică a unui fragment din *Metamorfoze*, văzut ca prefigurare a destinului Florenței. Simplu gust retoric pentru *exemplum*, se va spune; dar pentru ca un *exemplum* să fie convingător, trebuie totuși să se considere că faptele narate de poet au valoare tipologică.

Și așa este, poetul continuă în felul său Sfânta Scriptură, la fel cum în trecut o confirmase sau de-a dreptul o anticipase. Dante trăiește în perioada în care Albertino Mussato preamărește „poetul teolog" și consideră foarte valoroasă *Commedia* sa. Dacă lui Cangrande i-o prezintă ca pe o comedie, îl lasă să înțeleagă – tocmai prin exemplele pe care le-am invocat – că el o consideră o continuare veridică a cărții divine. El crede în realitatea mitului pe care l-a creat, așa cum crede destul de mult în adevărul alegoric al miturilor clasice pe care le citează, altfel nu s-ar explica faptul că introduce în poemul său – alături de personaje istorice, folosite ca imagini ale viitorului – și personaje mitologice ca Orfeu. Și, pe drept cuvânt, Cato va fi demn de a semnifica, precum Moise, sacrificiul lui Cristos (*Purg.* I, 70-75) sau pe Dumnezeu însuși (*Banchetul* IV, 28, 15).

Dacă acesta este rolul poetului – de a figura, fie și prin intermediul minciunii poetice, fapte care funcționează ca semne, după modelul celor biblice – atunci se înțelege de ce Dante îi propune lui Cangrande ceea ce a fost definit de către Curtius ca „autoexegeză", iar de Pépin ca „auto-alegoreză". Și putem presupune că Dante înțelege suprasensul poemului ca fiind foarte apropiat de suprasensul biblic, în sensul că uneori poetul însuși, *inspirat* fiind, nu este conștient de tot ceea ce spune. De aceea el invocă inspirația divină (adresându-se lui Apollo) în primul cânt al *Paradisului*. Iar dacă poetul este acela care notează atunci când iubirea îl inspiră și zămislește semnificații în felul care îi este dictat din interior (*Purg.* XXIV, 52-54), se vor putea deci adopta – pentru a decela ceea ce el nu știe întotdeauna că a spus – aceleași procedee cu cele pe care Toma (dar nu și Dante) le rezervă istoriei sacre. Dacă modul poetic de a scrie ar fi totalmente literal, cum este în sensul parabolic tomist, nu vedem de ce ar trebui să se încarce opera, în diverse etape, cu apeluri în care poetul îl invită pe cititor să descifreze ceea ce se ascunde sub vălul versurilor ciudate (*Inf.* IX, 61-63).

Va trebui atunci să conchidem că pasiunea alegorică medievală era atât de puternică, încât atunci când Toma îi reduce însemnătatea – recunoscând că, de-acum, pentru cultura secolului al XIII-lea, lumea naturală se sustrage lecturii interpretative și figurate – tocmai poeții vor fi aceia care, nepăsându-le prea mult de reducția tomistă, vor atribui poeziei mundane acea funcțiune în interpretarea lumii pe care dezvoltarea aristotelismului o eliminase.

XII
DUPĂ SCOLASTICĂ

1. Dualismul practic medieval

Multe dintre ideile fundamentale elaborate de estetica medievală vor supraviețui în secolele următoare și până în zilele noastre. Le vom găsi reafirmate, deghizate, citate ca recurs la niște autorități indiscutabile, chiar dacă vor fi inserate de fapt în alte contexte și vor fi profund modificate. Dar în acest cadru nu suntem interesați să urmărim dăinuirea unor atari idei. Suntem mai curând interesați să punem în lumină acele elemente de ruptură, de schimbare a paradigmei, față de care pozițiile teoreticienilor medievali intră în criză.

Una dintre caracteristicile formulărilor estetice medievale este aceea că ele par a se referi la tot și la nimic. Afirmația că frumosul înseamnă claritate și proporție se poate reduce la o formulă cam goală, atunci când se observă că ea se poate referi la frumusețea lui Dumnezeu, a unei flori, a unui instrument bine construit, la capitelurile abațiilor romanice și la miniaturile goticului târziu.

În cursul reexaminării noastre am văzut că aceeași formulă putea fi atribuită unor realități diferite, în funcție de secol, precum și că – dincolo de conformarea verbală la definiția canonică, de obicei moștenită prin tradiție – se afirmau accentuări diverse ale gustului și diverse idei despre artă. Și totuși, chiar ținând cont de aceste nuanțe, estetica scolasticilor pare să ne înfățișeze o lume ce nu corespunde deloc cu realitatea cotidiană în care acele formule erau enunțate. Cum să poți împăca simțul regularității geometrice, raționalismul limpede,

respectul față de ceea ce trebuie să fiinţeze, care animează toate definițiile armoniei cosmosului, cu atât de numeroasele manifestări de ferocitate și impietate, de mizerie și inegalitate suportată zi de zi? Cum să poți împăca încrederea într-o lume pe care Dumnezeu a dorit-o împodobită cu întreaga frumusețe și desfătare, cu obsesia foametei și epidemiilor de ciumă, cu prezența, pretutindeni sesizată, a demonilor, cu faptul că oamenii se așteaptă la venirea Anticristului, cu deprinderea de a pândi în orice eveniment mundan semnele premonitorii ale sfârșitului lumii?

Nu se intenționează prin aceasta o cedare în fața clișeului care consideră Evurile Întunecate sau Evul Mediu ca niște epoci ale arderilor pe rug. Dimpotrivă, tocmai în epoca modernă începe pe scară largă masacrul vrăjitoarelor, epocă al cărei cel mai ilustru manual, *Malleus maleficarum*, apare la sfârșitul secolului al XV-lea, în timp ce umanistul Jean Bodin va fi cel ce va vorbi, crezând cu fermitate în ceea ce spune, despre *démonomanie*.

Se poate considera mai degrabă că epoca modernă și-a pus în scenă, ca să spunem așa, propriile contradicții, în timp ce Evul Mediu a urmărit întotdeauna să le ocultеze. Nu doar estetica, ci toată gândirea medievală vrea să prezinte situația ca fiind foarte bună și pretinde că vede lumea prin ochii lui Dumnezeu. Noi, cei moderni, nu reușim să conciliem tratatele de teologie și paginile misticilor, cu pasiunea năvalnică a Eloisei, cu perversiunile lui Gilles de Rais, adulterul Isoldei, cruzimea lui Fra Dolcino și a persecutorilor săi, cu goliarzii ale căror poezii proslăveau plăcerea liberă a simțurilor, carnavalul, Sărbătoarea Nebunilor, exuberanta vorbărie populară care ia în râs pe față episcopii, textele sacre și liturghia, parodiindu-le. Citim textele manuscriselor, care ne înfățișează o imagine ordonată a lumii, și nu înțelegem cum de se putea accepta ca acestea să fie decorate cu *marginalia* care arătau lumea cu capul în jos (cf. Baltrusaitis 1955, 1960 și Cocchiara 1963)[1].

Nu-i vorba de ipocrizie sau de cenzură. Este vorba,

1. În legătură cu Evul Mediu „deviant" îi vom cita pe BACHTIN 1979; COHN 1965 și 1975; CAPITANI 1977; CAMPORESI 1973 și 1978.

eventual – și istoria culturii medievale este în acest sens exemplară –, de o atitudine tipic „catolică": se știe foarte bine ce este binele și se vorbește despre el, recomandându-l, iar pe de altă parte se acceptă faptul că viața este altcumva, nădăjduind că în final Dumnezeu o să ierte. În fond, Evul Mediu răstoarnă *motto*-ul lui Horațiu: *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. Evul Mediu este o civilizație care oferă un spectacol public de cruzime, desfrâu și sacrilegiu, precum și o lume unde se trăiește, concomitent, conform unui ritual al pietății, crezând cu fermitate în Dumnezeu, în darurile și pedepsele sale, aspirând la idealuri morale care sunt încălcate cu extremă ușurință și candoare. Estetica se adaptează la această mentalitate. Ne spune mereu ce este frumosul ideal, adică ce ideal trebuie urmărit. Restul nu-i decât deviere întâmplătoare și provizorie, de care teoria nu se ocupă.

Evul Mediu se luptă, pe plan teoretic, împotriva dualismului maniheist și exclude – teoretic – răul din *planul* creației. Dar tocmai din acest motiv trebuie să se împace cu prezența sa *accidentală*. În fond și monștrii, inserați în simfonia creației – la fel ca pauzele și tăcerile care exaltă frumusețea sunetelor –, sunt frumoși. Este suficient să se ignore – în fapt – ipostaza ca atare.

Dar aceasta se întâmplă deoarece cultura medievală nu ar putea să justifice contradicția. Ea poate fi tolerată empiric, dar teoria trebuie să o rezolve.

2. Structurile gândirii medievale

Există o *quaestio quodlibetalis* a lui Toma d'Aquino (V, 2, 3) care se întreabă *ultrum Deus possit virginem reparare* – adică dacă Dumnezeu poate face astfel încât o femeie care și-a pierdut virginitatea să poată fi reintegrată în condiția sa originară.

Răspunsul lui Toma este ferm. El disociază integritatea minții și a corpului de raporturile temporale. Pierderea virginității este un fapt care a avut drept consecință o vătămare spirituală și una fizică. În ce privește vătămarea spirituală, Dumnezeu poate ierta și deci repune fecioara în starea de grație. În ce privește vătă-

marea fizică, Dumnezeu îi poate dărui din nou fecioarei integritatea sa corporală printr-un miracol. Dar nici măcar Dumnezeu nu poate face ca ceea ce a fost să nu fi fost, pentru că această violare a legilor temporale ar fi în contradicție cu natura sa. Dumnezeu nu poate viola principiul logic conform căruia este imposibil ca „aceasta s-a întâmplat" și „aceasta nu s-a întâmplat" să fie afirmații adevărate în același timp.

Acest principiu nu a fost pus la îndoială nici de dezbaterea – care a străbătut întreaga Scolastică – despre *potentia absoluta Dei*. Un dumnezeu absolut omnipotent ar putea să creeze sau să fi creat lumi diferite de a noastră? Și ar putea face ca un lucru să fie și să nu fie în același timp?

Ei bine, cel puțin până la Ockham răspunsul se oprește în fața limitei de netrecut a principiului non-contradicției. Pluralitatea lumilor nu este o idee absurdă, principial vorbind, dar nici Ockham nu reușește să accepte ideea că, atunci când a fost aruncat un zar, Dumnezeu poate face în așa fel încât el să nu fi fost aruncat (cf. Beonio-Brocchieri și Ghisalberti 1986; Randi 1986).

Scolastica are o concepție liniară asupra timpului. A gândi timpul în mod liniar înseamnă a crede în liniaritatea raportului cauzal. Dacă A este cauza lui B – și îl precede pe B în timp – atunci B nu va putea fi cauza lui A. Este un principiu cu subtilitate „latin": mielul lui Fedru – și Fedru o dată cu el – nu se scandalizează pentru faptul că lupul îl va mânca (e în ordinea lucrurilor), ci pentru faptul că vrea să-și bazeze acest drept nu pe forță, ci pe răsturnarea proceselor cauzale: râul nu poate curge din aval în amonte. Dacă *superius stabat lupus*, apa lupului va fi cauza apei mielului și nu viceversa.

Acest principiu este identic cu acela care reglementează logica internă a sintaxei latine. Liniaritatea ireversibilă a timpului, care este liniaritate cosmologică, devine sistem de subordonări logice în *consecutio temporum*.

Am văzut că, încă din vremea lui Augustin, cultura latină surprinde, din toată gândirea biblică, o formulă care este latinizată în acești termeni: Dumnezeu a alcătuit lumea după *numerus, pondus et mensura*. Dintre toate conceptele matematice grecești, Evul Mediu îl acceptă ca principiu metafizic fundamental, prin inter-

mediul recitirii muzicologice a lui Pitagora, pe cel de *proportio*. Dar proporția se asociază întotdeauna cu *claritas* și *integritas*. Un lucru este ceea ce este și nu poate fi un alt lucru, iar această individualitate – care se bazează pe definiția formei universale concretizate într-o materie *signata quantitate* – trebuie să apară în mod clar: legitimitatea acelei forme universale (nu a alteia) se răsfrânge asupra individualității acelui lucru (care nu este altul). Doar astfel se poate înțelege nu numai că acel lucru este, dar și că este unul, că este adevărat și că este frumos.

Principiu al identității, al noncontradicției și al terțului exclus: iată lecția pe care Scolastica o preia din gândirea greacă. Dar Grecia nu a oferit doar modelul principiului identității și al terțului exclus. Grecia a elaborat și ideea metamorfozei continue, simbolizată de Hermes. Hermes este nestatornic, ambiguu, patron al tuturor artelor, dar zeu al hoților, *iuvenis et senex* în același timp. Ermetice vor fi și metafizicile transmutației și ale alchimiei, iar principiul fundamental al lui *Corpus Hermeticum* – a cărui descoperire renascentistă marchează sfârșitul gândirii scolastice și nașterea noului neoplatonism – este principiul similitudinii și al simpatiei universale. Scolastica este atinsă în treacăt de această sugestie, prin intermediul unicului text ermetic tradus în latină, *Asclepius*, dar încearcă să ascundă și să elimine tentația metamorfozei continue.

Evul Mediu va cunoaște neoplatonismul prin intermediul versiunii creștinizate din *Corpus Dionysianum*, iar problema lui Pseudo-Dionisie este aceea că, întrucât Unul divin este incognoscibil și anterior oricărei determinări, trebuie să i se atribuie un nume (adică trebuie să se vorbească despre Dumnezeu, chiar dacă Dumnezeu se sustrage oricărui cuvânt de-al nostru despre el).

Neoplatonismul creștin al Areopagitului este un neoplatonism „slab"; spre deosebire de cel renascentist care, după cum vom vedea, va fi „puternic". Neoplatonismul Areopagitului, chiar dacă recunoaște complexitatea cosmică, nu consideră câtuși de puțin că Unul care și stă la origine este locul contradictoriu al tuturor determinațiilor posibile. Dimpotrivă, fiind originea și garanția însăși a raționalității Cosmosului, Unul se cunoaște pe sine fără ambiguitate. Noi suntem aceia care îl cu-

noaștem în mod confuz și contradictoriu, aceia care, din cauza limbajului nostru inadecvat, nu știm cum să-l numim. Încercăm să-l numim unitate, adevăr, frumusețe, dar știm că acești termeni sunt nepotriviți. Dionisie va spune că folosim anumiți termeni pentru a vorbi despre Dumnezeu, dar în sens hipersubstanțial. Adică, ei semnifică mult mai mult – sau mai puțin, ceea ce este același lucru – decât ceea ce semnifică în mod curent. Prin urmare, semnifică întotdeauna altceva, așa încât va fi oportun să-l numim pe Dumnezeu monstru, urs, panteră, întrucât astfel ne vom da seama că nu spunem adevărul adevărat despre el și vom ști că vorbim doar *simbolic*.

Este ușor de întrevăzut riscul acestei situații: orice aspect al universului, chiar și cel inimaginabil de disproporționat, este de folos pentru a vorbi despre Dumnezeu. Cum poate fi citită cartea lumii, când în ea orice poate semnifica orice? Acțiunea fabulatorie a limbajului mistic, cu metaforele sale necontrolate, ar putea fi un punct de plecare în acest sens.

Dar neoplatonismul medieval nu admite – ceea ce admitea neoplatonismul grec – și anume că Dumnezeu se emană pe sine, că Universul este, ca să spunem așa, o ectoplasmă a Unului și că până la nivelurile sale infime este făcut din același aluat ca și Dumnezeu. Filozofia creștină trebuie să salveze absoluta transcendență a lui Dumnezeu și astfel, încetul cu încetul – iar aceasta este lucrarea asupra *Corpus*-ului pe care o vor împlini teologii ulteriori, până la Toma d'Aquino – să transforme ideea neoplatonică de emanație, în ideea creștină de *participare*. Unul divin este infinit depărtat de noi, noi nu suntem făcuți din același aluat ca el, suntem creați de el dar există o distanțare, o discontinuitate între el și noi, nu o curgere continuă de magmă. Se înțelege, prin urmare, că, din această perspectivă, chiar dacă se admite că lumea este o pădure de forme semnificante și că toate pot vorbi în modalități diverse despre Dumnezeu, se încearcă limitarea polisemiei cosmosului. Trebuie totuși să se ajungă la exprimarea univocă a acelei univocități și a caracterului noncontradictoriu, care este Dumnezeu în sine. Este vorba de transformarea unei puzderii de aluzii și de imprecise raporturi de similitudine, în înlănțuiri de cauze și efecte, asupra cărora să se poată raționa în mod univoc. Principiul tomist al analogiei nu

se bazează pe asemănări vagi și insesizabile, ci pe un criteriu metodologic care permite să se infereze din efecte, după reguli cât mai precise cu putință, natura cauzei.

Pentru ca această analiză să fie posibilă, trebuie să se creadă cu fermitate în principiul identității și să se susțină că *tertium non datur*. Principiile logicii grecești sprijină încrederea medievală în faptul că granițele dintre lucruri, ca și dintre idei, pot fi trasate cu exactitate absolută. Pot exista păreri contradictorii, dar scopul cercetării filozofice este acela de a ajunge la o concluzie lipsită de ambiguitate.

Stilul scolastic, observă Chenu (1950, 2), poate fi redus la trei procedee fundamentale, *lectio*, *quaestio* și *disputatio*.

Lectio presupune un text. Mai presus chiar decât Aristotel sau de sentințele lui Petrus Lombardus, va fi textul prin excelență, Sfânta Scriptură. Care este atitudinea latinității creștine față de text?

Hermeneutul medieval, fascinat de caracterul labirintic al cărții, se declară cuprins de amețeală în fața infinității lucrurilor pe care Cartea Sfântă le poate spune. Dar în cele din urmă (vezi capitolul VI), ea apare ca un vulcan, din care totuși nici un jet de lavă nu se pierde, ci fiecare revine în circuit și se reînnoiește. Cu alte cuvinte, cartea trebuie să aibă un singur sens – cel pe care l-a avut în vedere autorul divin – și trebuie să spună un singur lucru. Insistența cu care se cercetează *intentio auctoris*, cercetare pe care Toma d'Aquino o extinde și asupra lecturii poeziei profane, reflectă încrederea latină într-un „lucru" care precedă stratul lingvistic al textului.

Cultura medievală este deci fascinată de vertijul provocat de labirintul biblic, dar încearcă să-i exorcizeze fantasma. Recunoaște caracterul labirintic al cărții, ca impresie de suprafață: problema este de a găsi în ea regulile subiacente și traseele legitime, invalidându-le pe cele eronate. Dacă Biblia a fost scrisă *digito Dei* și Dumnezeu este însuși principiul identității, cartea nu poate da naștere unor semnificații contradictorii.

Noțiunea scolastică de *quaestio*, care-și găsește maxima realizare în *quaestio* tomistă, nu ignoră varietatea opiniilor. Mai mult, le enumeră, le clasifică, le înfruntă. Dar în momentul în care înfruntă opiniile discordante, în momentul în care întrevede posibilitatea de a exista două

adevăruri contradictorii, ea se prezintă ca o mașinărie, ce se vrea infailibilă, destinată să reducă *ad unum* termenii dilemei. În formularea unui *respondeo* la chestiune nu se ignoră diversitatea opiniilor precedente: se încearcă a se arăta că ele nu se contraziceau și aceasta se realizează cu prețul unor distincții de multe ori exagerat de subtile, de multe ori pur formale. Se încearcă cu orice preț să se evite ca răspunsul la o chestiune să fie dublu sau multiplu.

Disputatio, care este publică, își asumă public riscul înfrângerii, pentru că nu încredințează compendiului elaborat de magistru lista raționamentelor contradictorii, ci le lasă, ca să spunem așa, să se miște liber, să fie prezentate de adversari, în deplinătatea forței lor. *Disputatio* este practică teoretică și în același timp turnir, duel, risc calculat. Ce glorie îi va reveni magistrului dacă va reuși să concilieze contradicțiile și să dea un răspuns unic, în ciuda valorii dialectice a adversarilor!

Totuși, cum observă Mandonnet (1928), *disputatio* nu se limitează la procesul verbal al dezbaterii: ea trebuie să se încheie cu *determinatio* încredințată magistrului, celui ce va trebui să identifice concilierea finală, indiscutabilă.

Toate aceste procedee *relevă teroarea scolastică față de contradicție*. Ei bine, tocmai principiul contradicției va fi legitimat de adversarii umaniști și renascentiști ai gândirii scolastice.

3. Estetica lui Nicolaus Cusanus

Nu trebuie să considerăm trecerea de la Evul Mediu la Renaștere ca o ruptură bruscă și o schimbare totală de paradigmă. Ar fi un *cliché* neîndemânatic să vedem în Evul Mediu o epocă de religiozitate, iar în Renaștere una în care se afirmă raționalitatea critică a omului modern și a spiritului laic. Poate că, dimpotrivă, Renașterea pune, în locul raționalismului medieval, forme de fideism mult mai ardente.

Religiozitatea medievală învesmântă tradiția paleocreștină și o lume naturală în mare parte încă necunoscută: religiozitatea renascentistă va învesmânta Tradiția preclasică și raporturile între lumea cerească și lumea

sublunară. În secolul al XV-lea se afirmă forme de filologie „modernă" (a se vedea critica pe care Lorenzo Valla o face „donației" lui Constantin), dar în același timp sunt acceptate texte regăsite, cum ar fi *Corpus Hermeticum*, cu aceeași lipsă de criteriu filologic cu care medievalii acceptaseră *Corpus Dyonisianum*.

Se poate afirma totuși că o dată cu spiritul umanismului își croiește drum o nouă concepție asupra raportului om-Dumnezeu-lume. Dacă Evul Mediu fusese o epocă teocentrică, umanismul are, fără îndoială, caractere antropocentrice. Aceasta nu înseamnă că omul se substituie lui Dumnezeu, ci că omul este considerat drept centru activ, protagonist al dramei religioase, mediator între Dumnezeu și lume.

La această panoramă contribuie renașterea platonismului. Platonismul florentin redescoperă textele platonice (Evul Mediu cunoștea doar *Timaios*), le citește aproape întotdeauna în spirit neoplatonic și le găsește solidare cu afirmarea unei noi concepții asupra rolului omului în univers. Platon și, în general, clasicii greci reprezintă redescoperirea unei culturi pe care Evul Mediu o ignorase.

Nu înseamnă că Renașterea îl reneagă pe Aristotel. Dimpotrivă, pe de o parte personaje ca Pico della Mirandola vor încerca să arate unitatea dintre Aristotel și Platon; pe de altă parte, tocmai în această epocă se vor afirma două școli înfloritoare de renaștere aristotelică, cea alexandrinistă și cea averroistă, în timp ce în mediul studiilor literare se vor citi și comenta activ *Poetica* și *Retorica*. Refuzat era Aristotel așa cum fusese el definit, încadrat, oficializat, autorizat de teologia scolastică.

În zorii secolului al XV-lea găsim un gânditor ortodox, un filozof creștin, om al bisericii, care dă o lovitură mortală gândirii scolastice. Este vorba despre Nicolaus Cusanus, în a cărui gândire problema împăcării contrariilor, *coincidentia oppositorum*, ocupă un loc central.

Principiul opoziției se manifestă în mecanismul concret al senzației (*De beryllo* 36) și în universul abstract al entităților matematice: circumferința de grad maxim este linia dreaptă la gradul maxim (*De docta ignorantia* 1, 13). Aceasta se întâmplă pentru că totul este în tot și orice lucru care există nu este altceva decât o *contracție* a întregului divin: Dumnezeu este în fiece punct al universului și în orice lucru din univers se concentrează universul întreg.

Se configurează totuși prin Cusanus o primă idee despre infinitatea lumii, care are centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, întrucât circumferința și centrul sunt Dumnezeu, care este pretutindeni și nicăieri anume (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) sugerează că adevărata idee revoluționară a culturii renascentiste nu a fost descoperirea copernicană, ci mai degrabă ideea – care este prezentă la Cusanus și se va afirma la Giordano Bruno – despre pluralitatea lumilor.

Pozițiile metafizice ale lui Cusanus au un impact imediat în estetica sa și de aceea ne interesează în mod special[2].

Aparent Cusanus nu introduce, în opera sa, idei estetice care să nu fi fost deja tratate amplu de către scolastici. Regăsim definițiile frumosului ca *splendor formae*, ca *consonantia*, regăsim formele ca idei exemplare la nivel divin, regăsim *ars* ca *imitatio naturae*. De la esteticile neoplatonice ale luminii, la esteticile pitagoreice ale proporției, iar apoi până la meditațiile albertine și tomiste asupra organismului format, toate filoanele speculației estetice precedente se regăsesc la filozoful din Cues, fără ca, aparent, să fi fost supuse regândirii și dezvoltării.

Și totuși Cusanus își instituie viziunea asupra lumii cu simțul polidimensionalității realului, al înfățișării sale infinite, pentru care totul poate fi luat în vizor din diferite perspective, regăsindu-i necontenit fizionomii complementare. Iar această instituire filozofică se bazează pe noțiunea metafizică de *contracție*.

> Complicație, explicație și contracție sunt termeni extrem de frecvenți la Cusanus și implică întreaga sa metafizică. Ființa complicantă conține în sine, într-un înalt grad, acele ființe inferioare ei care devin explicații concentrate ale ființei complicante. Cazul tipic este cel al lui Dumnezeu, care realizează în ființa sa o complexitate sporită a ființei tuturor lucrurilor... Deci în orice lucru este actualizat totul, dar... participarea ființei nu înseamnă fracționare în părți, ci este contracție a întregii ființe: orice ființă este în întregime un concentrat.
> (Santinello 1958, pp. 23 și 115)

2. Estetica lui Cusanus a fost studiată de SANTINELLO 1958, și aceasta este cartea la care ne vom referi în paragrafele ce urmează.

În acest sens orice entitate este, în metafizica cusaniană, un fel de perspectivă asupra întregului și, fapt mai puțin evident, are infinitatea de chipuri ale întregului. Dar însăși această natură a universului îl înzestrează cu o structură estetică: fiecare parte a cosmosului se raportează la tot prin proporție și corespondență, ca armonie, deci și ca pregnanță, ca strălucire revelatoare.

Această estetică, deja umanistă, se opune esteticii clasice – care era o estetică a viziunii – ca estetică a expresiei. Dar o deviere sensibilă se petrece și față de estetica de inspirație neoplatonică, de care de altfel Cusanus depinde. Deja în mediul scolastic un Albertus Magnus se distinge de un Toma d'Aquino printr-o mai fermă accentuare platonică: acolo unde la Albertus Magnus există un accent pus pe strălucirea formei (ca idee exemplară), *pe* materia informată și compusă în *sinolo* (chiar în acceptarea deci a ilemorfismului aristotelic), la Toma găsim o atenție îndreptată exclusiv asupra formei, în măsura în care aceasta este compusă în *sinolo*, adică asupra organismului în măsura în care este format, a organismului ca substanță. Dar Cusanus este legat de întreg filonul neoplatonic, iar ascendențele sale estetice sunt de găsit la Albertus și nu la Toma: el se detașează însă de predecesorii săi, prin două aspecte extrem de clare. Înainte de toate, concreteței absolute a lui Dumnezeu el îi opune, la nivelul creației, concretețea și individualitatea ființelor, explicații ale Unului complicant, totuși explicații, privind calitatea de act viu de formare concretă, necatalogabilă, prin tipuri și arhetipuri. La Cusanus ideile universale par mai degrabă un instrument al minții umane, de descriere și înțelegere, decât o matriță imensă existentă în lucruri și care poate fi abstrasă din ele. În al doilea rând, la Albertus Magnus accentul era pus pe viziunea unei forme gata configurată, obiectivată de actul creator: la Cusanus, însă – tocmai datorită sentimentului viu al unui act creator care, de la absoluta concretețe a lui Dumnezeu, trece la realizarea concreteței lucrurilor – accentul este pus pe procesul de formare, în dinamismul viu al acestuia.

> Ideea de Dumnezeu ca *forma formarum* oferă deci prilejul unei concepții dinamice despre Dumnezeu și despre lume. Dinamismul formator al formei divine este formator al tot atâtor centre de viață dinamică și formatoare, care sunt diversele forme, împărtășind în mod variat lucrurilor ființa lui Dumnezeu.
> (Santinello 1958, p. 62)

Puterea creatoare a lui Dumnezeu este putere absolută, nu doar act absolut; iar *posse facere* coincide în ea cu *posse fieri*, cu virtualitatea oricărui proces formativ – exceptând raportul de transcendență, nu de emanație, care guvernează un atare proces (*ibid.* p. 91 ș.urm.).

Însă măsura particulară în care formele formate exprimă, explică existența formatorului care le-a statornicit în ființare, constă tocmai în a fi la rândul lor formatoare. Formele formate sunt centre de formare; virtutea germinativă a plantelor exprimă, ca și inteligența umană, virtutea formatoare a Creatorului. În consecință, una dintre caracteristicile formelor este tocmai aceea de a reproduce procesul care le-a format: și deci forma, în acest sens, este o contracție a formatorului și o afirmă în chiar conexiunile sale dinamice. Tocmai de aceea Cusanus instituie continue analogii între *ars* umană și creativitatea divină. Iar în această responsabilitate manifestă a omului formator, în această viziune despre om ca un colaborator al lui Dumnezeu în instaurarea unei lumi cu o multiplă vitalitate, deschisă mereu către explicații complementare, trebuie văzută, fără îndoială, în chiar sânul unei metafizici impregnate de spirite teologice medievale, o viguroasă fundamentare umanistă.

> În procesul artei omenești hotarul este mintea artistului care delimitează, adică se obiectivează în opera de artă, al cărei organism, constituit înlăuntrul propriei perfecțiuni formale, rezultă determinat ca un complement al actului artistic. Opera este perfectă în limita ei deoarece al său *posse fieri* a căpătat o organicitate formată și delimitată; dar este imperfectă deoarece a transcens din mintea artistului care este limita sa; și rămâne în ea o margine de *posse fieri*, de formabilitate, pe care artistul nu a transpus-o în act. Orice operă, în limitele sale, ar trebui să reprezinte împlinirea minții: dar nu reprezintă niciodată aceasta, iar artistul își multiplică deci actul, terminându-l în multiple alte opere.
> (Santinello 1958, p. 220).

Chiar dacă, într-un comentariu al său la Aristotel, Sfântul Toma face aluzie la faptul că în forma formată

există un anume *apetit* către o formă ulterioară, estetica medievală era totuși insensibilă la această preocupare: o formă era o formă, ceva în care acel *nisus* formativ se odihnea, un adaos compact, ferm, la univoca soliditate a universului. La Cusanus freamătă noi presimțiri, cosmosul se sparge în examinarea miilor de posibilități, iar sarcina omului se colorează cu o neliniște care nu-l va mai părăsi.

4. Ermetismul neoplatonic

Poziții ca acelea ale lui Cusanus sunt în consonanță cu noua cultură ce se răspândește în mediul platonismului florentin, din același secol al XV-lea, și din care trebuie să reținem două aspecte pertinente pentru analiza noastră. Înainte de toate, ideea unui univers dens de contradicții, care se împletesc în modalități infinite, iar în al doilea rând funcția diferită pe care o capătă arta umană în acest context, ca posibilitate de intervenție manipulatoare și reordonatoare a naturii. Aceste idei – chiar dacă se încadrează în sfera mai vastă a cosmologiei neoplatonice, ermetică și cabalistică, și în justificarea magiei naturale – vor avea repercusiuni asupra teoriilor despre frumos și despre artă.

În opoziție cu caracterul limitat al *corpus*-ului de autori clasici autorizat de Scolastică, umanismul italian se concentrează asupra redescoperirii întregii înțelepciuni antice și substituie (sau adaugă) interpretării exclusive a Sfintelor Scripturi, comentariul marilor gânditori religioși ai lumii grecești și orientale; fie ei personaje istorice, fie autori legendari cărora le erau atribuite texte scrise ulterior.

În 1492 Spania este eliberată definitiv de arabi, iar una dintre primele măsuri ce urmează succesului Reconquistei este alungarea evreilor. Printre aceștia ajung în diasporă marii cabaliști ai peninsulei iberice, care se răspândesc în întreaga Europă, în special în Italia. Iar tradiția cabalistică susținea că nu doar Sfânta Scriptură, ci întreaga creație depinde de o combinație a literelor unui alfabet primordial și că (fie prin munca de interpretare scripturală, fie printr-o acțiune magică

asupra creației înseși) aceste litere pot fi recombinate în infinite modalități.

Parvin între timp în mediul umanist *Imnurile orfice* și *Oracolele caldeice* care, deși de producție elenistică, sunt considerate texte ale unei înțelepciuni arhaice, iar prin intermediul lor se răspândesc diverse doctrine orientale.

Împreună cu ele este introdus în lumea occidentală *Corpus Hermeticum*, o serie de scrieri, și acestea – cel puțin în forma în care le cunoaștem – nu mai vechi de secolul al II-lea p. Chr.

Marsilio Ficino – care va traduce și comenta atât *Dialogurile* lui Platon, cât și *Enneadele* lui Plotin – întreprinde, din ordinul lui Cosimo de Medici, traducerea *Corpus*-ului, pe care o va realiza, chiar dacă în formă incompletă, sub titlul de *Pimander*. Ficino – și cu el tot mediul umanist – consideră *Corpus*-ul un document de străveche înțelepciune preegipteană, operă (poate) a lui Moise însuși. Dar, spre deosebire de povestirea biblică, facerea lumii despre care se povestește în primul text din *Corpus* subliniază faptul că omul nu este doar creat de Dumnezeu, dar este divin el însuși. Căderea sa nu se datorează păcatului, ci capacității sale de a se apleca spre Natură, animat de iubirea pentru ea.

Fiind o compilație, *Corpus Hermeticum* conține idei ce se contrazic adesea, de la o carte la alta. Pe de altă parte, toată tradiția de la care umanismul se revendică este de caracrer sincretic. Și în fine, aceiași umaniști – Ficino și Pico della Mirandola, în primul rând – tind să demonstreze concordanța fundamentală între învățăturile tradiționale care, în ciuda aparentelor contradicții, ar reafirma toate adevărul fundamental al creștinismului. Un gust istoriografic pentru un depozit de adevăruri contradictorii se îmbină cu germenii acelei metafizici a contradicției exprimate deja de Cusanus. Fuziunea dintre neoplatonism, cabalism și ermetism îi face pe învățații noii ere să încline a vedea în contradicție doar nesfârșita desfășurare a înțelepciunii divine, a însăși acțiunii lui Dumnezeu în cosmos.

Neoplatonismul umanist este, față de cel medieval, un neoplatonism puternic, ce nu este corectat de exigența de a salvgarda raționalitatea și caracterul noncontradictoriu al principiului divin. Reconexându-se la neo-

platonismul originar, de la Plotin la Proclos, se regăsește acum o metafizică și o ontologie conform cărora, în vârful scării ființelor, se află un Unu insesizabil și obscur care, nefiind susceptibil de nici o determinare, le conține pe toate și este deci locul, extrem de fecund, al contradicției înseși. Dar cum acest Unu nu este transcendent față de lume – ba chiar se contopește cu ea, într-o mișcare de continuă creație – orice element ce populează tărâmul mundan face parte din această bogăție a originii sale. În miezul însuși al realității create se realizează continuu, și sub aspecte mereu noi, coincidența contrariilor[3].

Marsilio Ficino pune în centrul platonismului său unitatea dintre religie și filozofie. Nu era o temă nouă. Nouă era calea prin care se încerca să fie dezvoltată. Este de înțeles că această atitudine a condus la o nouă lectură a tuturor revelațiilor, din toate timpurile și din toate țările, pentru a regăsi în ele nucleul central al unei religii naturale, de origine străveche. De aici entuziasmul pentru redescoperirea codicelor grecești, care îi cuprinde pe învățați și pe mecenații lor. Gândirea platonică apare ca locul teoretic în care această unitate se verificase cu o majoră evidență, dar din platonism sunt puse în lumină, în această fervoare a redescoperirii, doctrina iubirii și sugestiile pe care ea putea să le ofere pentru o redefinire a rolului omului în lume. Scopul unei religii filozofice este pentru Ficino reînnoirea omului. Mântuirea este o reînnoire datorită căreia, prin intermediul omului, natura creată este restituită lui Dumnezeu. Sufletul omenesc este adevărata împreunare a

3. Într-o operă despre estetica medievală nu se poate oferi o bibliografie satisfăcătoare asupra culturii renascentiste. Pentru cele ce vor fi spuse în paragrafele care urmează, se oferă doar câteva texte de referință. Despre istoria ermetismului, începând cu sec. al II-lea, a se vedea FESTUGIÈRE 1983 și YATES 1964. Pentru toate filoanele subterane ale culturii medievale, la care se va face referire în paginile următoare, fundamental rămâne THORNDIKE 1923. Pentru informații despre alchimia medievală a se vedea și HOLMYARD 1967. Despre doctrina însemnărilor, FOUCAULT 1966. Despre doctrinele cabalistice, SCHOLEM 1960 și 1974. Despre estetica Renașterii, BOSANQUET 1904; BATTISTI 1960; BAYER 1961; GARIN 1954; GILBERT și KUHN 1954; GHYKA 1931; HAUSER 1953; PANOFSKY 1924; iar pentru fragmente antologice PLEBE 1965 și MONTANO 1964.

lumii, pentru că pe de o parte se îndreaptă către divin, iar pe de altă parte se integrează în corp și stăpânește natura. Omul este parte a providenței, care e ordinea ce guvernează spiritele, parte a destinului, care guvernează ființele fără suflet, precum și parte a naturii, care guvernează corpurile. Făcând parte din aceste trei ordini și fiind activ implicat în ele, omul nu este determinat de vreuna singură dintre acestea.

Sufletul își îndeplinește funcția sa de mediere prin iubire: Dumnezeu iubește lumea și o creează, omul îl iubește pe Dumnezeu. Omul este unitatea vie a ființei, prin legătura de iubire care, în cele două sensuri, îl unește cu Dumnezeu. Omul se pătrunde de divin prin dezvoltarea propriei raționalități, într-un proces nesfârșit de purificare și perfecționare.

Sintetizând, putem spune că platonismul ficinian se sprijină pe o concepție ce consideră iubirea drept conștiința unei lipse și căutarea unei comori ascunse, a unei revelații intelectuale ce se referă la un adevăr misterios, învăluit într-un caracter sacru, motiv pentru care filozoful își asumă un rol sacerdotal.

Vom vedea imediat că aceste poziții îi impun lui Ficino o viziune estetică diferită de cea scolastică. În fragmentul care urmează (din *Sopra lo amore*, un comentariu la platonicul *Simposio*, v. 2-4) Ficino reia toate temele clasice ale esteticii medievale, dar pentru a le contesta.

> Sunt unii oameni care cred că Frumusețea se naște dintr-o anumită așezare a tuturor părților sau din corespondența diferitelor mărimi și din proporția lor, căreia i se adaugă farmecul delicat al culorilor; dar nu admitem această părere. Căci întrucât această așezare armonioasă a părților apare numai la corpurile compuse, ar urma că nici unul din lucrurile simple să nu fie frumos. Noi vedem totuși că lumina, culorile pure, un sunet, o scânteiere a aurului, puritatea strălucitoare a argintului, Știința, Sufletul, Mintea și Dumnezeu, vedem că toate acestea sunt frumoase, cu toate că sunt simple; și ele ne desfată, tocmai întrucât sunt frumoase. Să nu uităm apoi că acea armonie a părților cuprinde laolaltă toate părțile corpului compus; astfel că ea nu se află în nici una din aceste părți luată separat, dar în toate părțile privite împreună. Așadar, nici una dintre părți nu va fi frumoasă dacă o vom considera separat. Armonia întregului compus se naște totuși din acele părți; de unde

rezultă concluzia neașteptată că lucrurile, care nu sunt prin natura lor frumoase, dau totuși naștere Frumuseții.

...Același exemplu ne învață să nu credem că Frumusețea este doar gingășia culorilor; deoarece adeseori culorile sunt mai luminoase la un bătrân, și totuși frumusețea tânărului este mai fermecătoare; iar la cei care sunt de aceeași vârstă, se întâmplă uneori ca acel care îl întrece pe altul prin culorile lui, să fie la rândul său întrecut de un altul al cărui farmec încântător și a cărui frumusețe sunt superioare. Așadar, nimeni să nu îndrăznească să afirme că ideea sau modelul unui lucru este un amestec al formei și al culorii lui; deoarece ar trebui să urmeze de aci că științele și sunetele care sunt lipsite de culoare și de formă, de asemenea culorile și luminile care nu au formă determinată să nu fie demne de Iubire.

...Puterea divină ce este deasupra totului își dăruiește generos lumina sa Universului, Îngerilor și sufletelor pe care ea le-a creat, ca unor făpturi ale sale; și în această rază a ei stă esența din care poate să rodească zămislirea oricărui lucru. Raza divină zugrăvește în aceste trei ordine de existențe, care sunt cele mai apropiate de Dumnezeu, ordinea Lumii întregi; și o zugrăvește aici cu mult mai limpede decât în materia lumească: de aceea este mai limpede acea imagine a Lumii pe care o vedem întreagă în Îngeri și în Suflete, decât aceea care ni se arată înaintea ochilor. Avem astfel imaginea tuturor sferelor, a Soarelui, a Lunii și a Stelelor, a Elementelor, a pietrelor și arborilor, ca și aceea a tuturor ființelor. În Îngeri, aceste imagini se cheamă modele și idei; în suflete, le numim esențe raționale și principii; în materia Lumii, imagini și forme. În Lume, aceste imagini sunt limpezi; ele sunt mai limpezi în Suflet, iar în Înger sunt desăvârșit de limpezi. Așadar, același chip al lui Dumnezeu strălucește în aceste trei oglinzi care se urmează într-o ordine anumită, în Mintea Angelică, în Suflet și în corpul lumesc: el strălucește cel mai limpede în Înger, pentru că acesta îi este cel mai apropiat; apoi strălucește mai puțin limpede în suflet, căci acesta se depărtează de el; și strălucește șters de tot în corpul lumesc ce-i este foarte departe.

...Noi știm fără nici o îndoială că această frumusețe este necorporală; căci este vădit că nici în Înger și nici în Suflet nu există vreo însușire a corpului; de asemenea am arătat mai sus că nici în corpuri ea nu este corporală; așadar, putem să înțelegem acum de ce ochiul nu vede altceva decât lumina Soarelui: într-adevăr, noi vedem formele și

culorile corpurilor numai dacă ele sunt luminate; căci materia lor nu atinge ochiul: astfel ne apare necesar ca această lumină a lucrurilor să fie în ochi, pentru ca ochii să o poată vedea. Așadar, ochilor li se arată acea singură lumină care poartă zugrăvite în ea culorile și formele tuturor corpurilor pe care le atinge; cu ajutorul razei lor naturale, ei prind lumina Soarelui care poartă aceste imagini; și primind astfel această lumină, ei o văd împreună cu toate imaginile care sunt în ea. Așadar, ochiul prinde întreagă această ordine pe care o vedem în Lume; el nu o cunoaște astfel precum e în materia corpurilor, dar precum este în lumina care pătrunde ochii. Și întrucât ordinea Lumii ne apare deci în această lumină, în care ea este separată de materie, urmează necesar că ea nu este o ordine corporală. Lucrul acesta apare cu atât mai limpede, cu cât lumina nu poate ea însăși să fie corp: căci ea pătrunde într-o clipă întreaga lume de la Răsărit la Apus; și tot astfel pătrunde corpul Aerului și al Apei din toate părțile și fără a-i pricinui vreun rău.

(Marsilio Ficino, *Asupra iubirii*, tr. rom. Sorin Ionescu [Nina Facon], 1942; reed. – împreună cu *Banchetul* lui Platon – Timișoara, Editura de Vest, 1992, pp. 154-158 [N. tr.])

Este clar că pe Ficino nu-l interesează opera de artă sau ceva frumos în general, ca obiect material care produce desfătare prin ordonarea proporționată a materiei față de ideea divină sau față de ideea ce i-a fost imprimată de artizan. Pe Ficino îl interesează experiența frumosului ca mijlocire a unui contact imediat cu frumusețea supranaturală.

Este desigur curios să observăm că, suspectat de a avea o concepție pur metafizică despre frumos, Evul Mediu a fost capabil (am văzut aceasta) să reflecteze asupra concreteței materiale a obiectului contemplat, în timp ce în zorii epocii moderne pare că se pierde gustul pentru materie. Nu trebuie să generalizăm, Renașterea ne va da și reflecții asupra activității făuritoare a celor care interoghează și modelează materia, dar este sigur că în această epocă se manifestă și concepția despre artă ca fiind „ceva mental" și nu întâmplător secolul al XVI-lea va fi cel în care se va afirma estetica manieristă a ideii (cf. Panofsky 1924).

Eventual – și aceasta este schimbarea de paradigmă – Renașterea va proceda la interogarea lucrurilor concrete, a lumii naturale, dar nu atât pentru a găsi desfășu-

rată în ea imaginea unei ordini cosmice deja dată și definită de la bun început, ci pentru a localiza simpatii și asemănări care să garanteze o metamorfoză continuă, o alunecare, dacă se poate spune așa, a fiecărui lucru în oricare altul; și asta din rațiuni care medievalilor le-ar fi scăpat, sau pe care le-ar fi refuzat din motive de ortodoxie.

Lumea umanismului florentin este cea în care se afirmă, în lumina redescoperirii textelor ermetice, o magie naturală și în care cosmosul este văzut ca o rețea de influențe în care omul se poate insera pentru a domina natura și a corecta însăși influența astrelor.

5. Astrologie vs providență

Conform tradiției ermetice, cosmosul este dominat de astre. Și în Evul Mediu existaseră credințe astrologice, însă neoficial (cf. Thorndike 1923). Dar ideea că diversele astre sunt puteri intermediare între Dumnezeu și lumea sublunară duce la convingerea că există *simpatia universală*, adică interdependența și influența reciprocă a tuturor părților cosmosului, iar în particular a acțiunii astrelor asupra întâmplărilor universului sublunar.

Ba mai mult încă, – și această viziune înmănunchea influențe ermetice, neoplatonice și în special gnostice (cf. Filoramo 1983) – în universul astrologic dependent de înlănțuirea emanatistă ce purcede din Unu, acționând până în aspectele infime ale creației, se stabilește ceea ce a fost denumită o birocrație a nevăzutului, un lanț neîntrerupt de cohorte angelice, arhonți, demoni, o deasă ierarhie de mediatori ce unesc lumea spirituală cu lumea cerească și cu cea sublunară. Fie că acești mediatori sunt identificați cu forțe naturale sau cu entități supranaturale propriu-zise, omul va putea acționa asupra acestei mulțimi de zei și demoni, doar dacă va reuși în vreun fel să le atragă atenția și să le orienteze influența prin practici de teurgie.

A se vedea, într-o Renaștere de acum avansată, acest citat din *De magia* lui Giordano Bruno:

> *Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemonas, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox acsendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aethereae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.*
>
> Magii au ca axiomă ideea că în orice operă trebuie avut în vedere faptul că Dumnezeu acționează asupra zeilor, zeii asupra corpurilor cerești sau astrelor, care sunt divinități întrupate, astrele asupra demonilor, care sunt locuitori și îngrijitori ai astrelor (unul din ele fiind pământul), demonii asupra elementelor, elementele asupra compușilor, compușii asupra simțurilor, simțurile asupra sufletului, sufletul asupra tuturor ființelor vii: iar aceasta este scara coborâtoare. Dar iată că ființa vie se înalță până la simțuri prin suflet, la compuși prin simțuri, la elemente prin compuși și prin aceștia la demoni, prin demoni la astre, prin aceștia din urmă la zeii neîntrupați sau având o substanță și corporalitate eterică, prin aceștia la sufletul lumii sau spiritul universului și, în fine, prin acesta la contemplarea unicului, a simplissimului, a maximului neîntrupat, absolut și suficient sieși. Astfel, pornind de la Dumnezeu există o coborâre a ființei vii prin lume, iar de la ființa vie există o înălțare prin lume până la Dumnezeu. Între treapta cea mai joasă și cea mai înaltă există apoi speciile intermediare, dintre care cele superioare aparțin în mai mare măsură luminii, actului și capacității active, în timp ce cele inferioare aparțin mai mult tenebrelor, puterii și capacității pasive.
> (*De magia*, tr. it., pp. 12-13)

6. Simpatie vs „proportio"

Practica teurgică se prezintă ca o acțiune la distanță, iar acțiunea la distanță este posibilă deoarece întregul cos-

mos, în unitatea sa fundamentală și divină, se sprijină pe o legătură neîntreruptă între ființe: *simpatia universală*. Iar simpatia universală se manifestă prin intermediul raporturilor de *asemănare*.

Simpatie universală înseamnă că există corespondențe, armonie, raporturi de proporționalitate între macrocosmos și microcosmos. O idee pe care o găsisem deja la platonismul școlii de la Chartres și nu întâmplător, deoarece sursa acesteia și cea a tradiției ermetice este aceeași, *Timaios*-ul platonic. Dar cadrul metafizic s-a schimbat. Raportul macro-microcosmic al medievalilor era așa cum era deoarece Dumnezeu voise omul și lumea după chipul și asemănarea sa. În neoplatonismul renascentist raportul există în mod necesar, din aceleași motive pentru care în mod necesar Dumnezeu se revarsă în lume.

Prin urmare, chiar dacă ar fi ușor de regăsit în doctrina simpatiei universale o reluare a conceptului medieval de alegorism universal, guvernat și controlat de criteriile, la fel de medievale, de proporție sau convenienţă cosmică, trebuie totuși puse în lumină deosebirile radicale dintre cele două universuri culturale. Iar una din deosebirile fundamentale apare tocmai în conceptul de asemănare – semn al raportului de simpatie – care prinde formă în doctrina *însemnărilor*.

La originea doctrinei renascentiste a însemnărilor stă convingerea că lucrurile închid în ele virtuți oculte. Evul Mediu nu excludea câtuși de puțin aceste virtuți, ba chiar ele depindeau direct de formele substanțiale, care ne sunt neștiute și pe care le putem cunoaște doar prin diferențele accidentale (a se vedea, de exemplu, *De ente et essentia* VI, a lui Toma d'Aquino). Ceea ce Sfântul Toma nu ar fi putut totuși accepta este ideea că asupra acestor calități oculte se poate acționa prin intermediul unei arte oarecare, întrucât, așa cum s-a verificat în cazul ontologiei formei artistice, arta modifică doar terminații superficiale și acționează întotdeauna asupra unei materii încredințate artistului, inevitabil, de către natură.

În schimb, Renașterea consideră tocmai natura modificabilă prin artă. Singurii care, în Evul Mediu, puteau fi de acord cu această ipoteză și care o făceau erau alchimiștii, dar ei reprezentau, în cultura medievală, un filon subteran, marginal și marginalizat.

Într-un mod radical opus se va comporta magul renascentist. Virtuțile oculte prin care, dirijându-le, se poate magic schimba cursul naturii, sunt cognoscibile deoarece raporturile dintre ele și entitățile cerești care le conferă atari virtuți sunt exprimate de *însemnări*, adică de asemănările dintre lucruri și aspectele formale ale astrelor.

Pentru a face perceptibilă simpatia dintre lucruri, Dumnezeu a imprimat în orice obiect din lume, ca un sigiliu, o trăsătură care îi face ușor de recunoscut raportul de simpatie cu ceva diferit.

Pentru Paracelsus, *signatum* este o anumită activitate organică, vitală, care conferă oricărui obiect natural (spre deosebire de obiectele realizate artificial) o anume asemănare cu o anumită condiție produsă de boală și prin mijlocirea căreia poate fi restabilită sănătatea în bolile specifice și în partea bolnavă. *Ars signata* ne învață, pe lângă aceasta, modul în care trebuie atribuite tuturor lucrurilor numele lor adevărate și originare – pe care Adam, Protoplăsmuitorul, le-a cunoscut întru totul și desăvârșit – și aproape întotdeauna aceste nume exprimă deja asemănarea ce instituie raportul de simpatie dintre entități. De exemplu, eufrasia sau *erba oculariș* este numită așa deoarece este folositoare și la ochii bolnavi și la cei răniți. Rădăcina sângeroasă este numită astfel pentru că, mai mult decât orice altă rădăcină, oprește hemoragia. *Satyrion* sau *orchis* se cheamă astfel pentru că are formă de testicule și-și exercită puterea asupra acestei părți a corpului omenesc (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa este probabil autorul care s-a ocupat cel mai mult de însemnări (pe care le numește *signacula*). De pildă, el definește drept solare focul și flacăra, sângele și spiritul vital, gusturile violente, acre, iuți, potrivit de dulci, aurul pentru culoarea și strălucirea lui, iar dintre pietre pe acelea care imită razele soarelui prin scânteierea aurită, ca aetitul care vindecă epilepsia și biruie veninul, ochiul soarelui, asemănător cu o pupilă iradiantă, ce fortifică creierul și întărește vederea. Se mai adaugă briliantul, care strălucește în tenebre, apără de infecții și de vaporii pestilențiali. Dintre plante, sunt solare toate cele care se întorc către soare, ca floarea soarelui, și care își pliază sau închid frunzele la asfințitul

soarelui, pentru a le redeschide la răsărit, ca lotusul, bujorul, rostopasca, lămâiul, ienupărul, gențiana, frăsinelul, verbina care ajută la prorocit și alungă demonii, laurul, chitra, palmierul, frasinul, iedera, vița-de-vie și plantele care apără de fulger și nu se tem de asprimile iernii. Sunt solare multe mirodenii, menta, lavanda, sacâzul, șofranul, balsamul, ambra, moscul, mierea galbenă, lemnul de aloe, cuișoarele, scorțișoara, palmierul aromatic, piperul, tămâia, măghiranul și rosmarinul. Dintre animale sunt solare cele curajoase și iubitoare de glorie, ca leul, crocodilul, linxul, berbecul, capra, taurul (*De occulta philosophia* I, 23).

Pentru a cunoaște puterea sau proprietatea unei stele va trebui să se facă referință la lucrurile care comunică cu ea și care primesc influența ei. Așa cum cu smoala, cu pucioasa și cu uleiul se pregătește lemnul pentru a primi flacăra, tot așa, folosind lucruri potrivite cu operația de săvârșit și cu steaua în cauză, un anumit beneficiu se răsfrânge asupra materiei corect așezate, prin mijlocirea sufletului lumii.

De aceea egiptenii au denumit natura „vrăjitoare", căci ea atrage asemănătorul prin asemănător (*ibid.* I, 37), iar Mercur Trismegistul scrie că un demon potrivit însuflețește imediat o imagine sau o statuie bine alcătuită.

Dar corespondența ermetică al lui *signans* cu *signatum* nu mai este cea a medievalilor. În Evul Mediu ea era pură analogie, un *semn* voit de Dumnezeu pentru ca prin natură noi să putem înțelege misterele divine. Faptul că trandafirul falsului Alain de Lille era un semn al vieții noastre și al stării noastre pământene, nu însemna câtuși de puțin că trandafirul ar avea vreo înrudire efectivă cu nașterea sau cu moartea noastră. Mai ales că, exceptând unele cercuri marginale ale practicii magice, în Evul Mediu nimeni nu credea că acționând asupra trandafirului, se putea acționa asupra trupului nostru – decât în sensul în care alchimiștii medievali, ca Arnaldo de Villanova, știau că prin distilarea ierburilor se puteau extrage elixiruri benefice pentru sănătatea noastră.

În noul univers ermetic, în schimb, simpatia este o legătură propriu-zisă: dacă două lucruri apar ca asemănătoare, înseamnă că acționând asupra unuia, se va putea acționa și asupra celuilalt; și până târziu în secolul al XV-lea, medici iluștri, fascinați de acțiunea la distanță

ce se manifestă în fenomenele magnetice, vor discuta despre *unguentum armarium*, adică despre o substanță care, aplicată pe arma care a rănit, ar putea să contribuie la vindecarea rănii. Pe baza simpatiei se instaurează un joc, considerat ca efectiv, de metamorfoze și transmutații (principiu alchimic) și de acțiune la distanță asupra forțelor cerești (magie astrală).

7. Talisman vs rugăciune

Omul medieval cunoștea o singură modalitate de modificare a ordinii lucrurilor naturale: miracolul. Arta ajuta natura să-și perfecționeze propriul curs, dar nu putea nici să o transforme, nici să-i altereze finalitatea. Scopul magiei astrale din Renaștere este diferit și avem un exemplu în acest sens – cu evidente implicații estetice – în practicile talismanice ale lui Marsilio Ficino.

Yates (1964) presupune că asemenea practici i-au fost sugerate lui Ficino de un text magic arab din secolul al XII-lea, care a circulat în Evul Mediu într-o versiune latină: *Picatrix*. După părerea lui Culianu (1984), o altă sursă medievală a lui Ficino ar fi *De radiis*, aparținând arabului Al Kindi (sec. al IX-lea): nu doar orice stea, ci orice element emană raze care se modifică grație diverselor raporturi dintre stele sau alte elemente și obiecte influențate. Suntem în fața unei legături neîntrerupte de influențe (văzute aici ca influențe luminoase, de tip fizic, dar care vor deveni în platonismul renascentist legături de iubire), influențe ce unifică universul, de sus în jos și viceversa. Atunci când omul concepe cu imaginația un lucru material, un asemenea lucru dobândește o existență reală în funcție de aparența din spiritul imaginar. Astfel, un atare spirit emite raze care pun în mișcare lucrurile exterioare, exact ca lucrul a cărui imagine este. În acest mod deci, imaginea concepută în spirit se armonizează în aparența ei cu lucrul produs în act, după modelul imaginii (*De radiis*, V.).

În această împrejurare este reluată și teoria despre *spiritus*, un principiu care se întrepătrunde cu materia, în așa fel încât virtuțile corpurilor superioare sunt forma celor inferioare, iar forma celor inferioare este făcută

dintr-un material aflat în legătură cu virtuțile celor superioare. Una dintre sursele magiei astrale este cu siguranță *De somniis* a lui Sinesios (sec. al V-lea), tradus de Ficino. Este posibilă simpatia cosmică, pentru că sufletul conține amprenta ideală a obiectelor sensibile și se știe în virtutea unui principiu sintetizator, că, asemeni unei oglinzi cu două fețe, el reflectă în același timp și obiectele sensibile și arhetipurile eterne, permițând compararea lor. Există, prin urmare, un fel de teritoriu neutru și comun în care lumea internă și lumea externă se întâlnesc și se simt egale.

Însă talismanele ficiniene – din ceea ce se poate deduce din paginile lucrării *De vita coelitus comparanda* – sunt obiecte construite de arta omenească, care acționează asupra entităților superioare în virtutea unei asemănări. După *Picatrix*, Soarele va apărea ca un rege încoronat, șezând pe tron, cu simbolul magic al soarelui sub picioare, Venus va fi o femeie cu părul desfăcut, care încalecă un cerb, ține în mâna dreaptă un măr, în stânga niște flori și este îmbrăcată în alb. Nu sunt prea diferite nici criteriile furnizate pentru a stabili asemănarea și simpatia anumitor pietre, flori și animale, cu diversele planete.

Pentru Ficino, orice obiect material, când este pus în contact cu lucrurile superioare, este imediat izbit de un flux ceresc. Iar dovada clasică, dedusă din textele din *Corpus Hermeticum*, constă în faptul că preoții egipteni și Magii evocau zeii manipulând statui animate, construite după chipul și asemănarea lor.

Un talisman (dar Ficino vorbește mereu despre „imagini") este un obiect material, în care a fost introdus spiritul unei stele. Diverse imagini fac posibilă obținerea vindecării, a sănătății, a forței fizice. Împreună cu talismanele, Ficino recomandă intonarea unor imnuri orfice, după o melodie oarecum omoloagă cu muzica sferelor planetare, conform tradiției pitagoreice.

Dar gândirea lu Pitagora, așa cum ne-a parvenit și așa cum a dezvoltat-o și a transmis-o Boethius, se baza pe faptul, incontestabil, că anumite melodii și anumite moduri muzicale pot provoca tristețe, bucurie, surescitare sau calm. Pentru Ficino, în schimb, magia orfică este paralelă cu magia talismanică și acționează asupra astrelor.

De vita coelitus comparanda abundă în instrucțiuni despre cum trebuie purtate talismanele, despre hrănirea cu plante și simpatia cu anumite astre, despre cum trebuie celebrate ceremoniile magice utilizând parfumuri și cântece adecvate și haine în culori potrivite cu astrele ce urmează a fi influențate, sau a căror influență benefică este cerută. Soarele poate fi solicitat îmbrăcând veșminte aurite, folosind flori ce au legătură cu soarele, cum ar fi heliotropul, mierea galbenă, șofranul, scorțișoara. Sunt animale solare ca leul, cocoșul și crocodilul. Influența lui Jupiter poate fi atrasă grație hiacintului, argintului, topazului, cristalului, culorii verzi și culorii bronzului.

8. Estetica văzută ca normă de viaţă

Culianu (1984) vede în magia ficiniană o tehnică pentru controlul personal, capabilă de a-l transpune pe mag în stări de tensiune sau detensionare, cum li se întâmplă călugărilor orientali care meditează ore întregi rostind o *mantra* și în acea concentrare află o stare relaxată și senină a spiritului; sau cum se întâmplă cu tehnicile corporale din *yoga*. Din practica ficiniană fac într-adevăr parte o serie de norme care privesc o dietă sănătoasă, efectuarea de plimbări în locuri plăcute, cu aer blând și pur, practica curățeniei personale, folosirea unor substanțe ca vinul și zahărul. Este vorba despre purificarea spiritului uman de murdăriile sale, pentru a-l face mai asemănător cu spiritul lumii și deci mai celest.

Dar trebuie să ne gândim la asemenea rituri și ca la niște manifestări artistice, îndeplinite de oameni cu gust estetic, care se îngrijesc cu dragoste de propriul trup, de frumusețea mediului în care trăiesc și a obiectelor care-i înconjură. Există o componentă estetică în disponibilitatea către meditația asupra unor înfățișări frumoase și către încântarea produsă de melodii plăcute. Magul neoplatonic este mai îndrăgostit de armoniile pământene, decât de lumile infernale. Magia pare să permită mai curând un plăcut echilibru natural, decât o tenebroasă stăpânire a supranaturalului.

Am văzut că Ficino pare să privilegieze scânteierea ideii celeste în materia căreia ea îi dă formă. Dar această

concepție despre înțeleptul care caută să devină asemenea lui Dumnezeu, pătrunzându-i tainele – și e vorba de un alt aspect al noii paradigme renascentiste – are ca efect colateral o reevaluare a trupului și a plăcerilor vieții. Curioasă contradicție, teoreticianul medieval poate irosi pagini întregi pentru a vorbi despre frumusețea naturii, dar nu va trage niciodată din aceasta concluzia că și modul de a considera propriul corp și propriul mediu face parte din idealul său de frumusețe. Teoreticianul renascentist pare, dimpotrivă, orientat către descoperirea unei idei dematerializate despre frumusețe, dar de fapt se comportă ca și cum problema estetică nu ar privi doar contemplarea lumii, ci și propria practică de zi cu zi, preocuparea privind propriul trup și locurile în care – în mod plăcut, cu echilibru, dar și cu deplinătatea simțurilor – pornește să celebreze propria sa aventură pământeană.

> Departe de a chema spiritele celor defuncți să dea reprezentații, precum necromantul descris de Benvenuto Cellini, departe de a zbura prin aer și a vrăji oameni și animale, ca vrăjitoarele tradiționale, departe chiar de a se deda la pirotehnică, precum Henricus Cornelius Agrippa, sau la criptografie, precum abatele Trithemius, magicianul lui Ficino este un personaj inofensiv, ale cărui obiceiuri nu au nimic reprehensibil și șocant în ochii unui bun creștin.
> Putem fi siguri că, ducându-ne să-l întâlnim – cu condiția să nu considere tovărășia noastră puțin recomandabilă, ceea ce este foarte probabil –, el ne va propune să-l însoțim la plimbarea-i zilnică. Ne va duce pe furiș, pentru a evita întâlnirile nedorite, până la o grădină fermecată, loc plăcut unde razele soarelui se încrucișează în aerul proaspăt doar cu miresmele florilor și cu undele pneumatice emanate de cântecul păsărilor. Teurgul nostru, în roba-i de lână albă de o curățenie exemplară, va începe poate să inspire și să expire aerul ritmic, apoi, văzând un nor, se va întoarce neliniștit acasă, de frică să nu răcească. Se va apuca să cânte la liră, ca să își atragă influența lui Apollon și a altor Grații celeste, după care se va așeza dinaintea unei mese frugale la care, alături de câteva legume fierte și de câteve frunze de salată, va mai mânca două inimi de cocoș ca să-și întărească propria inimă și un creier de oaie ca să-și întărească creierul. Singurul lux pe care și-l va permite va consta în câteva linguriță de zahăr alb și un pahar de vin bun, măcar că, privit de aproape, acesta este amestecat cu un praf insolubil în care s-ar putea recunoaște un ametist

> sfărâmat, ce-i va atrage de bună seamă favorurile lui Venus. Vom remarca de asemenea curățenia casei și a veșmintelor sale, precum și faptul că teurgul nostru se spală sistematic o dată sau de două ori pe zi, contrariu majorității concetățenilor săi, care nu sunt datori să îi urmeze bunele obiceiuri.
> Nu e pricină de mirare că acest individ extrem de atent să nu supere pe nimeni și care, pe deasupra, e curat ca o pisică, nu și-a atras mânia nici unei autorități laice sau religioase. El a fost tolerat pe măsura propriei sale toleranțe, sau mai degrabă indiferențe, față de confrații săi mai puțin evoluați, a căror pneuma n-a fost niciodată atât de transparentă ca a sa.
> (Culianu, 1984; tr. rom. ed.1994, pp. 194-195 [N. tr.])

Estetica devine normă de viață. Nu se mai năzuiește către furnizarea unei justificări teologice a plăcutului: se practică desfătarea ca una dintre formele eficace ale religiozității naturale.

9. Artistul şi noua interpretare a textelor şi a lumii

Să ne întoarcem acum la poziția asumată de Dante în polemica sa implicită cu Toma d'Aquino, așa cum a fost schițată în paragraful XI.6. Văzusem că ideea dantescă despre poet ca un clarvăzător atribuia discursului poetic acea interpretare a lumii, ca să nu spunem a scrierilor mundane, care după Sfântul Toma trebuia să se limiteze la cei ce interpretează Sfânta Scriptură. Schimbarea de paradigmă pe care o anunța Dante trebuie să fi rezultat cu claritate din explorarea ce de-abia fusese întreprinsă în universul renascentist.

Ceea ce-l făcea pe Dante și mai medieval era faptul că în definitiv el credea totuși că textele literare nu aveau semnificații infinite: el pare să păstreze convingerea scolastică conform căreia simțurile sunt în număr de patru și că deci pot fi decodificate pe baza unei enciclopedii.

Dar tocmai ideea de enciclopedie ca sinteză a cunoașterii este aceea care se schimbă după Dante. Nu înseamnă că Renașterii sau epocilor succesive le-a lipsit ideea de enciclopedie a cunoașterii; dimpotrivă, enciclopedismul renascentist și baroc este mai nesățios și totalitar decât cel medieval, pentru că invadează și teritoriile

noii științe. Dar în ce privește filonul neoplatonic și ermetic, care este cel ce va influența o mare parte a esteticii moderne, enciclopedia nu mai poate fi nici închisă, nici univocă, nici garantată de o autoritate, cum era Biserica medievală. Dacă lumea este infinită și dacă toate ființele se pot înrudi conform unei rețele de simpatii și asemănări, aflată în continuă schimbare, interogarea pădurii de simboluri a lumii va rămâne pururi deschisă. Și cu cât va fi mai deschisă, cu atât va fi mai dificilă, alunecoasă, misterioasă, rezervată unui cerc restrâns. Didacticismul scolastic folosea și legitima alegoriile *pentru a explica* mai bine un mister *tuturor*, chiar și celor neșcoliți. Simbolismul renascentist recurge la hieroglife exotice și la limbi necunoscute *pentru a ascunde vulgului* niște adevăruri ce pot fi înțelese doar de un inițiat. Pico della Mirandola va spune în *Apologia* sa că sfincșii egipteni ne avertizează că dogmele mistice trebuie să rămână tainic ascunse profanilor: *Aegyptiorum templis insculpitae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent.*

Nu este greu de transferat această idee despre lectura universului în ideea de lectură deschisă a textelor poetice și a operelor de artă în general. Nici nu ar fi arbitrară observația că aceste idei sunt contemporane cu profilarea principiului protestant al liberei interpretări a Scripturii și deci cu nașterea hermeneuticii moderne. La începutul capitolului despre simbol și alegorie a fost examinată o definiție goetheană, care privilegia la simbol pluralitatea insesizabilă a sensurilor, continua levitație a semnificației (cf. Eco 1984, 4). Este o noțiune care, după cum am văzut, e atât de străină culturii medievale, încât pentru multe istorii contemporane ale esteticii, concepția medievală a fost identificată doar cu aceea (repudiată) de alegorie.

Tot atât de străine culturii medievale vor fi doctrinele manieriste ale inteligenței, ale Ideii, reevaluarea barocă a metaforei ca mijloc de cunoaștere, esteticile sublimului din secolul al XVIII-lea, pentru a nu vorbi despre esteticile romantice ale geniului și ale inspirației. Este o succesiune de concepții despre artă în care figura artistului dobândește tot mai multe conotații de excepțional, de fericire intuitivă ce-i permite o cunoaștere privilegiată, iar discursul artistic ajunge să se diferențieze tot mai mult de discursul filozofic, ca să nu mai pomenim și de cel didactic, căpătând în fine, în esteticile idealismului, trăsături de autonomie absolută, apărând adesea ca modul cel mai complet și profund de cunoaștere a omului și a lumii.

Această dezvoltare trebuie amintită pentru a înțelege că, dacă edificările estetice medievale rămân străine acestui eveniment, totuși – așa cum a fost sugerat în variate modalități – tocmai în cursul elaborării și reelaborării lor seculare mulți din acești fermenți au fost prefigurați. Cazul lui Dante rămâne exemplar.

10. Concluzii

Nu s-a intenționat, în decursul acestei reconstruiri a teoriilor scolastice despre frumos și despre artă, vreo „recuperare": dacă multe din ideile medievale au supraviețuit, dacă și cum au fost revăzute în diverse epoci, dacă pot fi recitite în lumina preocupărilor noastre contemporane, este o concluzie pe care o lăsăm în seama cititorului. Dar, cum nu ne propunem nici o recuperare teoretică, tot așa nu trebuie nici să se tolereze vreo lichidare inspirată din principiul istoriografic conform căruia, pentru a vorbi pe scurt, „cu cât mai târziu, cu atât mai bine". Altfel spus, tot în puține cuvinte, nu se consideră utilă aderarea la o viziune asupra dezvoltării istorice conform căreia orice teorie abia datată nu pare a fi altceva decât una din șovăielile prin care Spiritul, sau orice instanță în numele lui, se străduie să ajungă la sinteze tot mai înalte și cuprinzătoare.

Totuși, ar fi discutabil să urmărim, în secolele ce urmează Evului Mediu, doar propunerile care par să nege și să „depășească" fazele precedente. Tocmai am făcut-o în paragrafele precedente, deoarece trebuia să punem în lumină apariția și dezvoltarea unor propuneri alternative. Dar s-ar putea rescrie istoria ideilor estetice, punându-se într-o lumină privilegiată toate cazurile în care au fost reluate sau de-abia reformulate principiile esteticii clasice și medievale. S-ar putea de asemenea arăta cât din ideile medievale a fost reutilizat, mai mult

sau mai puțin conștient, de către mulți teoreticieni și mulți artiști contemporani. Merită să dăm un singur exemplu, și cel mai contradictoriu dintre toate: cel al lui Joyce, care își construiește doctrina despre epifanii, îndatorată din belșug esteticilor post-romantice, reelaborând în *Stephen Hero* și în *Portrait* criteriile privind frumosul ale „Angelicului Doctor" Toma d'Aquino (cf. Eco 1957 și 1962). Iar pe de altă parte, aceste explorări ar da rezultate curioase: s-ar descoperi, spre exemplu, că Maritain pornește (1920) de la o recuperare a esteticii medievale în cheie (aparent) neotomistă, și reușește (1953) să construiască – tocmai pe aceste baze – o estetică a intuiției creatoare, ce pare a fi mult mai în ton cu platonismul ermetic renascentist, decât cu lecția scolasticilor (cf. Eco 1961).

Dar dacă jocul reactualizării constă în a arăta că – să presupunem – noțiunea tomistă de *claritas* definește atât un concert rock, cât și un tablou al lui Pollock, atunci este prea ușor. Ușor în sensul că *este adevărat*, dar în sensul în care este adevărat să spunem că, în toate culturile, focul este simbolul căldurii. Orice concept filozofic, asumat în înțelesul său cel mai generic, explică orice. Cu siguranță, conceptul aristotelic de *putere* explică chiar și funcționarea unui automobil, totuși metafizica aristotelică nu este traductibilă în termenii fizicii moderne.

Reconstrucția noastră istorică urmărea însă să arate în ce mod a răspuns lumea medievală întrebărilor pe care și le punea în legătură cu fenomenele estetice, în cadrul propriei metafizici autoritare, al propriei culturi, al propriei viziuni despre lume. Cu alte cuvinte, o reconstruire istorică a epocii medievale (ca a oricărei alte epoci) trebuie înainte de toate să ne ajute să înțelegem mai bine acea epocă. Dacă, înțelegând-o mai bine, suntem înclinați să reflectăm și asupra epocii noastre (dat fiind că istoriograful este totuși, fie și numai din rațiuni de stare civilă, „de-al nostru" și nu „de-al lor"), cu atât mai bine. Dar dacă se elaborează o istorie a esteticii medievale, este pentru a se spune cum gândeau medievalii și nu cum gândim sau cum ar trebui să gândim noi.

Această carte a încercat să relateze pe scurt o devenire care – desfășurându-se începând cu secolele

dinainte de anul O Mie și până la discuțiile din Scolastica târzie în mediul cultural al Evului Mediu latin – a avut caracteristici proprii. A existat o gândire estetică medievală, diferită de cea a secolelor precedente și de cea a secolelor ce i-au succedat, precum și dincolo de recurența constantă a unor termeni și formule aproape canonice. Această gândire nu a fost monolitică și s-a diferențiat în mod variat de-a lungul timpului. De la o estetică pitagoreică a numărului, care reacționa la dezordinea epocilor barbare, se trece la o estetică umanistă, atentă la valorile artei și la depozitul de frumuseți transmis de Antichitate, pe care o exprimă renașterea lumii carolingiene. Începând cu aceasta, pe baza garanției unei ordini politice stabile, elaborând sistemul unei ordini teologice a universului, o dată depășită criza din preajma anului O Mie, estetica devine filozofie a ordinii cosmice, prin stăruințele și mai vechi ale lui Eriugena, care reprezintă o cultură anglo-saxonă deja bogată și matură, chiar și în timpul anilor de decădere precarolingiană. În timp ce Europa se acoperă de o mantie albă de biserici (cum spune, după anul O Mie, Raoul Glaber), cruciadele zguduie viața provincială a omului medieval, luptele comunale îi dau o nouă conștiință civilă, filozofia se deschide mai întâi către mitul Naturii, apoi către sensul concret al lucrurilor naturale, iar frumosul nu mai este un atribut al ordinii abstracte, ci devine unul al lucrurilor individuale. Între Origene, care insistă cu rigorism asupra urâțeniei fizice a lui Cristos, și teologii din secolul al XIII-lea, care fac din Cristos prototipul imaginii artistice strălucind de frumusețe, are loc o maturizare a ethos-ului creștin și nașterea unei teologii a realității pământene. Catedralele exprimă lumea *Summae*-lor, unde toate lucrurile sunt la locul lor. Dumnezeu și cohortele de îngeri, Buna-Vestire și Judecata, moartea, meseriile, natura, diavolul însuși, integrat într-o ordine care îl judecă și îl reduce în cercul pozitivității substanțiale a creațiunii, exprimabilă prin formă.

La apogeul evoluției sale, civilizația medievală încearcă, pentru frumos ca și pentru orice altă valoare, să fixeze esența stabilă a lucrurilor într-o formulă limpede și complexă. Dar o face după o trudă seculară, având încredere în umanismul său, un umanism al atemporalului. Însă timpul trece și, în timp ce filozofia fixează

esența lucrurilor, aceasta, în viziunea experienței și a științei, s-a schimbat deja. Teoria sistematică, aflată în mod necesar în întârziere față de fermentul și tensiunea practică, duce la bun sfârșit imaginea estetică a unui *ordo* politic și a unui *ordo* teologic când acesta este deja minat din toate părțile: de conștiința națională, de limbile autohtone, de noile tehnologii, de un nou sentiment mistic, de mișcările sociale, de îndoiala teoretică. La un moment dat, Scolastica – doctrină a unui Stat universal catolic a cărui constituție sunt *Summae*-le, a cărui enciclopedie sunt catedralele și a cărui capitală este universitatea din Paris – trebuie să-și regleze conturile cu poezia în limba vulgară, cu un Petrarca ce disprețuiește „barbarii" din Paris, cu noii fermenți eretici, cu reapariția unor texte mai mult sau mai puțin arhaice, scrise în limbi pe care Evul Mediu le uitase, cu noua știință experimentală și cantitativă, cu diverse concepții despre individ și despre societate, despre ce este permis și ce este interzis, despre fericire și despre păcat, despre siguranță și despre neliniște – și deci, fatalmente, și despre frumos, despre urât și despre artă.

Desigur, s-ar putea face și istoria conceptelor estetice prezente la comentatorii lui Toma d'Aquino din secolele al XV-lea și al XVI-lea și în Scolastica contrareformistă, până la Mercier și la esteticile neoscolasticii, dar aceasta ar fi o altă cercetare. În introducere, criticasem ambiguitatea noțiunii de Ev Mediu, dar chiar în imprecizia sa, această noțiune fixează termeni cronologici care ne permit să considerăm încheiată istoria noastră.

SURSE BIBLIOGRAFICE

Abrevieri

CC	*Corpus Christianorum, series Latina*
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
PL	*Patrologiae cursus completus, series Latina*
S. Th.	*Summa Theologiae*
Sent.	*In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. Surse

ADAM BELLEFEMME (*Adam Pulchrae Mulieris*)
Liber de intelligentiis, în Baeumker 1908 (atribuit în mod eronat lui Witelo sau Vitelo)

ALAIN DE LILLE (*Alanus ab Insulis*) (c.1128-1202)
Anticlaudianus, PL 210 (ed. crit. R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955)
De planctu naturae, ed. N. Häring, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, 1978

ALBERTUS MAGNUS (1193-1280)
Super Dionysium de divinis nominibus, ed. P. Simon, Münster, Aschendorff, 1972 (*Opera omnia*, vol. XXXVII/1)

ALCUIN DIN YORK (*Alcuinus Turonensis*) (c.730 -804)
De rhetorica et virtutibus, în Halm 1863

ALEXANDER DIN HALES – JEAN DE LA ROCHELLE – FRATER CONSIDERANS
Summa theologica, sub îngrijirea Sf. Părinți ai Colegiului S. Bonaventura, Florența, Quaracchi, 1924-48

AUGUSTIN AURELIUS (354-430)
Opera, în CC 27-57, Turnhout, Brepols, 1954-
Opere di Sant' Agostino, ed. latino-italiană, Roma, Città Nuova, 1965-
Confessionum Libri XIII, în *Opera*, ed. L. Verheijen, CC 27, 1981 (tr. it. în *Opere* I, 1965)

De doctrina christiana, în *Opera*, ed. I. Martin, CC 32, 1962, *De ordine*, în *Opera*, ed. W.M. Green, CC 29, 1970 (tr. it. în *Opere* III/1, 1970)
De quantitate animae, PL 32 (tr. it. în *Opere* III/2, 1976)
De vera religione, în *Opera*, ed. K.D. Daur, CC 32, 1962 (tr. it. sub îngrijirea lui M. Vannini, Milano, Mursia, 1987)
Enarrationes in Psalmos, în *Opera*, ed. E. Dekkers și I. Fraipont, CC 38-40, 1956
Epistulae, ed.A. Goldbacher, CSEL 34/1-2, 44 și 57, Viena-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1895-1911 (tr. it. în *Opere* XXI 1-3, 1969-74)

BALDWIN DE CANTERBURY (*Balduinus Cantuariensis*)
Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL 204

BEDA VENERABILUL (c.672 -735)
De arte metrica, PL 90
De schematibus et tropis, în Halm 1863

BERNARD DE CLAIRVAUX (1090-1153)
Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182 (ed. crit. în *S. Bernardi Opera*, vol. III, ed. J. Leclercq – H.M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1963; tr. it. cu text latin alăturat, în *Opere di S. Bernardo*, vol. I, *Trattati*, sub îngrijirea lui F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense, 1984)
Sermones super Cantica Canticorum, în *S. Bernardi Opera*, vol. I-II, ed. J. Leclercq – C.H. Talbot – H.M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1957-58 (tr. it. *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, sub îngrijirea lui D. Turco, 2 vol., Roma, Ed. Vivere, 1982)

BOETHIUS ANICIUS MANLIUS SEVERINUS (c. 480-524)
Consolatio Philosophiae, ed. L. Bieler, în CC 94, 1957 (tr. it. sub îngrijirea lui L. Orbetello, Milano, Rusconi, 1979)
De musica libri quinque, PL 63 (cu titlul *De institutione musicae*, ed. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867 – retip. anast. Frankfurt a.M., Minerva, 1966; tr. it., parțial, în Damerini 1949)

BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (1221-1274)
Itinerarium mentis in Deum, în *Opera theologica selecta*, vol. V, ed. A. Sepinski, Florența, Quaracchi, 1964 (tr. it. sub îngrijirea lui L. Mauro, Milano, Rusconi, 1985)
Libri I, II, III, IV Sententiarum, în *Opera Theologica selecta*, vol. I – IV, ed. L.M. Bello, 1934-49

BRUNO, GIORDANO (1548 -1600)
De magia, în *Opera latine conscripta* , Napoli-Florența, 1879-91, III, pp. 395-454 (tr. it. cu text latin alăturat, sub îngrijirea lui Albano Biondi, *De magia-De vinculis in genere*, Padova, Edizioni Biblioteca dell' immagine, 1986)

CASSIODORUS MARCUS AURELIUS (c.485 – c.580)
De artibus et disciplinis liberalium litterarum (= *Institutionum liber II*), PL 70

CĂLUGĂR ANONIM CARTUSIAN
Tractatus de musica plana, în Coussemaker 1864-76

CENNINO CENNINI
Il Libro dell' arte, ed. Simi, Lanciano, Carabba, 1913

CONRAD DIN HIRSCHAU (c.1070 – ?)
Dialogus super auctores, ed. R.B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970

DANTE ALIGHIERI (1265 – 1321)
Epistola XIII, în D. Alighieri, *Opere minori*, vol. II, *Epistole*, sub îngrijirea lui A. Frugoni și G. Brugnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979

DOMINICUS GUNDISALVUS (sau *Gundissalinus*)
De divisione philosophiae, ed. L. Baur, Münster, Aschendorff, 1903

FILIP CANCELARUL (? – 1236)
Summa de bono, ed. R. Wicki, Berna, 1985

GEOFFROY DE VINSAUF (*Galfridus de Vino Salvo*)
Poetria nova, în Faral 1924

GILBERT DIN OLANDA (*Gillebertus de Hoilandia*) (? – 1172)
Sermones in Canticum Salomonis, PL 184

GUIGO I (abate la „Grand Chartreuse") (1083-1136)
Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL 153 (ed. crit. în *Sources Chrétiennes* 313, Paris, Éd. du Cerf, 1984)

GUILLAUME D'AUVERGNE (c.1198-1249)
Tractatus de bono et malo, în Pouillon 1946, pp. 315-319 (ed. crit. sub îngrijirea lui J. R. O'Donnel, în *Medieval Studies* 8, 1946 – *De bono* – și 16, 1954 – *De malo*)

GUILLAUME DE CONCHES (c.1080 – 1145)
Dragmaticon (tr. it. *Dialogo di filosofia* – pe textul stabilit de Piccard-Parra 1943 – în *Il divino e il megacosmo*. Texte filozofice și științifice ale școlii din Chartres, sub îngrijirea lui E. Maccagnolo, Milano, Rusconi, 1980)
Glossae super Platonem, ed. E. Jeauneau, Paris, Vrin, 1965)

GUILLAUME DURAND
(*Guillelmus Duranti*, zis *Speculator*) (c. 1231-1296)
Rationale divinorum officiorum, Lyon, Giunti, 1562

HILDEGARD DE BINGEN (1098- 1179)
Liber divinorum operum simplicis hominis, PL 197

HONORIUS DIN AUTUN (*Honorius Augustodunensis*)
Gemma animae, PL 172
Liber duodecim quaestionum, PL 172

HUCBALD DE SAINT-AMAND (c.840- c.930)
Musica enchiriadis, în Gerbert, 1784 (și PL 132)

HUGUES DE SAINT-VICTOR (?-1141)
De Scripturis et scriptoribus praenotatiunculae, PL 175

De tribus diebus, PL 176 (cartea a VII-a din vol. *Didascalicon*; tr. it. *I tre giorni dell'invisibile luce*, sub îngrijirea lui V. Liccaro, Florența, 1974)
Didascalicon de studio legendi, PL 176 (cu titlul *Eruditionis didascalicae libri septem*; ed. C.H. Buttimer, Washington, The Catolic Univ. of America, 1939; tr. it. în *Didascalicon. I doni della promessa divina. L'essenza dell' amore. Discorso in lode del divino amore*, sub îngrijirea lui V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987)
In hierarchiam coelestem expositio, PL 175
Soliloquium de arrha animae, PL 176 (tr. it. *I doni della promessa divina*, în *Didascalion* cit.)

ILDUIN DE SAINT DENIS (?-844)
Traducere latină a lucrării *Nume divine*, a lui Pseudo-Dionisie (c. 823) în *Dionysiaca*, v. Ioan Sarazinul.

IOAN SARAZINUL (*Ibn Dahut*)
Traducerea latină a lucrării *Nume divine*, a lui Pseudo-Dionisie (c.1160) în *Dionisyaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, vol. I, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937

IOHANNES DUNS SCOTUS (c.1265-1308)
Ordinatio I, ed. Commissione Scotistica, vol. I, Prol., dd. 1-3, Cittá del Vaticano, Tip. Poliglotta Vaticana, 1950

IOHANNES SCOTUS ERIUGENA (800/15-c.870)
De divisione naturae libri quinque, PL 122 (ed. crit. a cărților I-III, sub îngrijirea lui I.P. Sheldon-Williams și L. Bieler, Dublin, The Dublin Inst. For Advanced Studies, 1968, 1972 și 1981)

ISIDOR DIN SEVILLA
(*Isidorus Hispalensis* sau *Portugalensis*) (560-636)
Etymologiarum sive originum libri XX, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911
Sententiarum libri tres, PL 83

IUDA LEVITUL (*Jehudah Levi*) (1070/75-?)
Liber Cosri, prima tr. latină cu text ebraic alături, sub îngrijirea lui J. Buxtorf, Basel, Decker, 1660

JOHN DE SALISBURY (*Iohannes Saresberiensis*) (1110/20-1180)
Metalogicus, în *Opera omnia*, vol. V, ed. J.A. Giles, Oxford, Parker, 1948

LULLUS RAYMUNDUS (1235-1315)
Opera, Strasbourg, Zetzner, 1598 (și *Opera latina*, CC, Continuatio Mediaevalis, pp. 32-39 și 75-76)

MARSILIO FICINO (1433-1499)
Sopra lo amore, ed. Rensi, Lanciano, Carabba, 1914

OTLOH DE SANKT-EMMERAN (*Othlonus* sau *Othlohus Frisingensis, monachus S.Emmerammi*) (c.1010-1070)
Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146

PSEUDO-DIONISIE AREOPAGITUL
De coelesti hierarchia, în *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, vol. II, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937 (tr. it. în *Tutte le opere*, sub îngrijirea lui P. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1981)
De divinis nominibus, în *Dionysiaca*, cit. (v. Ioan Sarazinul), vol. I (tr. it. în *Tutte le opere*, cit.)
Theologia mistica, în *Dionysiaca*, cit., vol. I

RICHARD DE SAINT-VICTOR (?-1173)
Benjamin major (De gratia contemplationis libri quinque), PL 196

ROBERT GROSSETESTE (*Robertus Lincolniensis*) (1168/75-1253)
Commentaire sur les „Noms divins", în Pouillon 1946, 319-22 (transcr. Cap. 1, din ms. Paris, Bibl. Nat. lat. 1620, în apendice la Ruello 1959)
Commentaire sur l'Hexamaëron, în Pouillon 1946, pp. 322-3 (ed. crit., *Hexaëmeron*, ed. R.C. Dales și S. Gieben, Londra, Oxford Univ. Press, 1982)
De luce, în Baur 1912 (tr. it. în *Metafisica della luce. Opuscule filozofice și științifice*, sub îngrijirea lui P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986)

SUGER DE SAINT DENIS (1081-1151)
Liber de rebus in administratione sua gestis, PL 186 (ed. cu text latin și tr. engleză în Panofsky 1946)

TEODULF DIN ORLÉANS (?-821)
Libri Carolini, PL 98

TEOFIL
Schedula diversarum artium, în Ilg 1874

TOMA D'AQUINO (1225/6-1274)
Opera omnia, iussu impensaque Leonis XIII p.m. edita, Roma, Commissio Leonina, 1882-
De mixtione elementorum, în *Opera omnia*, vol. XLIII cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, Ed. di S. Tommaso, 1976 (tr. it. sub îngrijirea lui A. Tognolo, în *L'uomo e l'universo. Opuscoli filosofici*, Milano, Rusconi, 1982)
De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum, în *Opera omnia*, vol. XLIII, cit. (tr. it. în *L'uomo e l'universo*, cit.)
In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio, sub îngrijirea lui R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1950
In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio, sub îngrijirea lui C. Pera, Torino-Roma, Marietti, 1950
In octo libros Physicorum Aristotelis expositio, sub îngrijirea lui P.M. Maggiolo, Torino-Roma, Marietti,1954
Quaestiones disputatae de veritate, în *Opera omnia*, vol. XXII, ed. A. Dondaine, Roma, Ed. di S. Tommaso, 1970-76
Quaestiones quodlibetales, sub îngrijirea lui R. Spiazzi, Torino-Roma, Marietti, 1949
Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi, ed. P. Mandonnet – M.F. Moos, 4 vol., Paris, Lethielleux, 1929-47

Sentencia libri de anima, ed. R.A. Gauthier, *Opera omnia*, vol. XLV/1, Roma-Paris, Commissio Leonina-Vrin, 1984 (tr. it. sub îngrijirea lui A. Caparello, Roma, Ed. Abete, 1975)
Summa contra Gentiles, în *Opera omnia*, vol. XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918-30 (tr. it., sub îngrijirea lui T.S. Centi, Torino, UTET, 1978, ed. a 2-a)
Summa theologiae, în *Opera omnia*, vol. VIII-XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1882-1906 (reprodusă în 6 vol. Sub îngrijirea lui P. Caramello, Torino-Roma, Marietti, 1948; tr. it. sub îngrijirea Dominicanilor italieni pe textul latin al ed. Leonina, Florența, Salani, 1952-75)

ULRICH DIN STRASBOURG (?-1277)
Liber de summo bono II, tr. 3, c.5, în Pouillon 1946, pp. 327-8

VILLARD DE HONNECOURT
Livre de portraiture, în Hahnloser 1935

VINCENT DE BEAUVAIS (c.1190-1264)
Speculum maius, 4 vol. (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* – apocrif – ; IV, *historiale*), Douai,-B. Belleri, 1624 (retip. anast. Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965)

WILLIAM OCKHAM (c.1280-1348)
Quodlibeta septem, în *Opera Theologica*, vol. IX, ed. C. Wey, St. Bonaventure, N.Y. St. Bonaventure Univ., 1980
Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio, în *Opera Theologica*, vol. I-IV, ed. G. Gál – S. Brown – F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1967-1979

WITELO sau VITELO (1220/30-?)
De perspectiva, în Baeumker 1908

B. Studii

***
1975 „Towards a Medieval Aesthetics", în *Viator* 6 (număr monografic)

***
1976 *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprilie 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo

***
1977 *L'érotisme au moyen âge*. Études présentés au III[e] Colloque de l'Institut d'études médiévales, ed. B. Roy, Montréal, L'Aurore

***
1986 *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna*, Bergamo, Lubrina

ALESSIO, F.
1961 „Per uno studio sull'ottica del Trecento", în *Studi Medievali*, s. 3, 2, pp. 444-504 (reed. în *La filosofia e le „artes mechanicae" nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1984)

ANTONI, C. - MATTIOLI, R.
1950 *Cinquant'anni di vita intelettuale italiana*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane (ed. a 2-a, 1966)

ASSUNTO, R.
1961 *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore
1963 *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, DuMont
1975 *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milano, Marzorati

AUERBACH, E.
1944 „Figura", în *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5 (tr. it. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963)

AZZARO, G.
1968 *Durando di Mende*, Catania, Edigraf

BACHTIN, M
1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (tr. it.), Torino, Einaudi

BAEUMKER, C.
1908 *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher der XIII Jahrhunderts*, Münster

BALTRUSAITIS, J.
1955 *Le Moyen Âge*, Paris, Colin
1960 *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Colin

BARISONE, E. (ed.)
1982 John Mandeville, *Viaggi*, Milano, Il Saggiatore

BARON, R.
1957 „L'esthétique de Hugues de St. Victor", în *Les études philosophiques* 3

BATTISTI, E.
1960 *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi

BAUR, L.
1912 *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung

BAYER, R
1961 *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin

BECHMAN, R.
1981 *Les racines des cathédrales*, Paris, Payot (tr. it. *Le radici delle cattedrali*, Casale Monferrato, Marietti, 1984)

BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI, M. T.
1981 *Le enciclopedie dell'Occidente medievale*, Torino, Loescher
1986 „Più cose in cielo e in terra", în *** 1986

BETTONI, E.
1966 *Duns Scoto filosofo*, Milano, Vita e pensiero
1973 *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero*, Milano, Vita e pensiero
BIANCHINI, R. (ed.)
1957 *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Roma, Casini
BIOLEZ, J.
1896 *St. Thomas et les Beaux-Arts*, Louvain
BIONDOLILLO, F.
1924 *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Messina, Principato (cap. II)
BIZZARRI, R.
1938 „Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica", în *Rivista Rosminiana* 32
BOLOGNA, C.
1977 „Introduzione" a *Liber monstrorum – Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani
BORGESE, G. A.
1952 „Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni", în *Poetica dell'unità*, Milano, Mondadori
BOSANQUET, B.
1904 *A History of Aesthetics*, Londra, Swan Sonnenschein & Co. (cap. IV)
BULLONGHI, A.
1951 „St. Thomas and Music", în *Dominican Studies*
BURBACH, H. J.
1966 *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg, Bosse
CALLAHAN, L.
1927 *A Theory of Aesthetics according to the Principles of St. Thomas of Aquino*, Washington
CAMPORESI, P.
1973 *L'Europa dei vagabondi*, Torino, Einaudi
1978 *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino
CAPITANI, O. (ed.)
1977 *Medioevo ereticale*, Bologna, Il Mulino
CARREGA, A. - NAVONE, P.
1983 *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium*, Genova, Costa & Nolan
CATTIN, G.
1979 *Storia della musica*, vol. I, *Il medioevo*, Torino, E.D.T.
CAZENAVE, A.
1979 „*Pulchrum et formosum*, notes sur le sentiment du beau au moyen âge", în *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen âge*. Actes du 102e Congrès national des Sociétés Savantes, Limoges, 1977, Paris, Bibliothèque Nationale

CERVI, A. M.
1951 *Introduzione all'estetica neoplatonica*, Roma, S.A.P.I.
CHAILLEY, J.
1950 *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, Presses Univ.
CHENU, M.-D.
1946 „*Imaginatio*. Note de lexicographie philosophique", în *Miscellanea Mercati*, Roma
1950 *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin (tr. it. Florența, Libreria Editrice Fiorentina, 1953)
COCCHIARA, G.
1963 *Il mondo alla rovescia*, Torino, Einaudi
COHN, N.
1957 *The Pursuit of Millennium*, Londra, Secker (tr. it. *I fanatici dell'apocalisse*, Milano, Comunità, 1965)
1975 *Europe's Inner Demons*, Londra, Heinemann
COMBARIEU, J.
1938 *Histoire de la musique*, Paris, Collin (ed. a 6-a)
COMPAGNON, A.
1979 *La seconde main*, Paris, Seuil
COMPARETTI, D.
1955 *Virgilio nel Medioevo*, Florența, La Nuova Italia (ed.a 2-a)
COOMARASWAMY, A. K.
1935 „Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg", în *Art Bulletin* 17
1938 „St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth", în *Art Bulletin* 20
1956 *The Transformation of Nature in Art*, New York (ed. a 2-a)
CORTI, M.
1981 *Dante a un nuovo crocevia*, Florența, Società Dantesca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni
CORVINO, F.
1980 *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari, Dedalo
COUSSEMAKER, E.
1864-76 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vol., Paris, Durand et Pedonne Mauriel
CRANE, R. S. (ed.)
1952 *Critics and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press
CREUZER, G. F.
1919-23 *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske (tr. it. în ***, *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983)
CROCE, B.
1958 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza (parte II, *Storia*) (ed. a 10-a)

CULIANU, I. P.
1984 *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion (tr. it. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987; tr. rom. de D. Petrescu, *Eros şi magie în Renaştere 1484*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1994 [N. tr.])
CURTIUS, E. R.
1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke
CZAPIEWSKI, W.
1964 *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg-Basel-Viena, Herder
DAL PRA, M.
1941 *Scoto Eriugena*, Milano, Bocca (ed. a 2-a 1951)
D'ALVERNY, M. T.
1953 „Le cosmos symbolique du XII[e] siècle", în *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 20
DAMERINI, A. (ed.)
1949 *Boezio, Pensieri sulla musica*, Florenţa, Fussi
DE BRUYNE, E.
1946 *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol. Brugge, De Tempel
1947 *L'esthétique du moyen âge*, Louvain, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie
DE CHAMPEAUX, G. - STERCKX, S.
1972 *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban, Zodiaque (tr. it. *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981)
DE LUBAC, H.
1959-64 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier (tr. it. *Esegesi medievale*, Roma, Paoline, 1962-72, 2 vol).
DE MUNNYNCK, M.
1923 „L'esthétique de St. Thomas", în ***, *S. Tommaso d'Aquino*, Milano, Vita e Pensiero
DE TONQUÉDEC, J.
1950 *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*, Paris, Vrin
DE WULF, M.
1896 *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Louvain
DE ZURKO, R.
1957 „Alberti's Theory of Form and Function", în *Art Bulletin* 38
DUBY, G.
1967 *L'An Mil*, Paris, Julliard (tr. it. *L'anno Mille, storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino, Einaudi, 1976)
1976 *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Arts et Métiers Graphiques (tr. it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino, Einaudi, 1982

DYROFF, A.
1929 „Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin", în *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33
ECO, U.
1956 *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di Filosofia (ed. a 2-a rev. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970)
1957 „Poetica ed estetica in J. Joyce", în *Rivista di estetica* 2
1958 „Problemi di estetica indiana", în *Rivista di estetica* 3 (acum în Eco 1968)
1961 „Storiografia medievale e estetica teorica", în *Filosofia* (acum în Eco 1968)
1962 *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani
1968 *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi
1985 „L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno", în *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani
FAGGIN, G.
1946 *Meister Eckhart*, Milano, Bocca
1962 *Il pensiero di S. Agostino*, Milano, Bocca
FARAL, E.
1924 *Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Champion (reed. anast. Geneva-Paris, Slatkine-Champion, 1982)
FEDERICI VESCOVINI, G.
1965 *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino, Giappichelli
FESTUGIÈRE, A.-J.
1983 *La révelation d'Hermes Trismegiste*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres
FILORAMO, G.
1983 *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza
FOCILLON, H.
1947 *Art d'Occident*, Paris, Colin
1952 *L'an mil*, Paris, Colin
FOUCAULT, M.
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (tr. it. *Le parole e la cose*, Milano, Rizzoli, 1967)
FRANCESCHINI, E.
1935 „La Poetica di Aristotele nel secolo XII", în *Atti dell'Istituto Veneto*
1956 „Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino", în ***, *Aristotele*, Milano, Vita e Pensiero
GARFAGNINI, G. C.
1978 *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher
GARIN, E.
1954 *Medioevo e rinascimento*, Bari, Laterza

GERBERT, M.
1774 *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien
1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., St. Blasien
GETTO, G.
1947 „Poesia e teologia nel *Paradiso* di Dante", în *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni
GHISALBERTI, A.
1972 *Guglielmo di Ockham*, Milano, Vita e pensiero
1976 *Introduzione a Guglielmo di Ockham*, Roma-Bari, Laterza
1986 „Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham", în ***. 1986
GHYKA, M.
1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilization occidentale*, 2 vol., Paris, Gallimard
GILBERT, K. - KUHN, H.
1954 *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana Univ. Press (cap. V)
GILBY, T.
1934 *Poetics Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics*, New York
GILSON, E.
1939 *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin
1943a *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Paris, Vrin (tr. it. Casale Monferrato, Marietti)
1943b *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris, Vrin
1944 *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin (tr. it. *Lo spirito della filosofia medievale*, Brescia, Morcelliana, 1969)
1949 *Le thomisme*, Paris, Vrin
1952a *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin
1952b *La philosophie au moyen âge. Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Payot (ed. a 2-a) (tr. it. *La filosofia nel Medioevo dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Florența, La Nuova Italia, 1973)
1958 *Peinture et réalité*, Paris, Vrin
1963 *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin
GLUNZ, H. H.
1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus
GREGORY, T.
1955 *Anima mundi*, Florența, Sansoni
1963 *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Florența, Le Monnier
GUGLIELMINETTI, M. (ed.)
1985 Jacopo da Sanseverino, *Libro piccolo di Meraviglie*, Milano, Serra e Riva

GUIDUBALDI, E.
1978 *Dal „De luce" di Roberto Grossatesta all'islamico „Libro della Scala". Il problema delle fonti arabe una volta accettata la mediazione oxoniana*, Florența, Olschki
GUIFFREY, J.
1894-96 *Inventaire de Jean de Berry*, 2 vol., Paris
HAHNLOSER, H. R. (ed.)
1935 *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Viena, Schroll
HALM, C. (ed.)
1863 *Rhetores latini minores*, Leipzig, Teubner
HASKINS, C.
1927 *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (tr. it. Bologna, Il Mulino, 1972)
HAUSER, A.
1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck (tr. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955 - republ. în P.B.E. în 1967)
HOLLANDER, R.
1980 „Dante theologus-poeta", în *Studies in Dante*, Ravenna, Longo
HOLMYARD, E. J.
1957 *Alchemy*, Hardmondsworth, Penguin (tr. it. *Storia dell'alchimia*, Florența, Sansoni, 1959)
HOLT, E. G. (ed.)
1957 *A documentary History of Art*, vol. I, *The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Doubleday Anchor Books
HUIZINGA, J.
1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem (tr. it. *Autunno del Medioevo*, Florența Sansoni, 1942, reed. 1955; tr. rom. de H. R. Radian, *Amurgul Evului Mediu*, București, Ed. Meridiane, 1970, reed. 1993 [N. tr.])
ILG, A.
1874 *Quellenschriften für Kunstgeschichte* Viena
JAEGER, W.
1943 *Humanism and Theology*, Milwaukee, Marquette Univ. Press (tr. it. *Umanesimo e teologia*, Milano, Ed. della Corsia dei Servi, 1958)
KAPPLER, C.
1980 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot (tr. it. Florența, Sansoni, 1983)
KOVACH, F. J.
1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter
1963 „The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas", în *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, Berlin, De Gruyter, pp. 389-92

1966 „The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas", în *La filosofia della natura nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 502-8
1972 „Divine and Human Beauty in Duns Scotus' Philosophy and Theology", în *Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Roma, Societas Internationalis Scotistica, pp. 445-59

LADNER, G. B.
1979 „Medieval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison", în *Speculum* 54

LECLERQ, J.
1948 „Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques", în *Analecta Monastica*, seria I, Città del Vaticano, Libreria Vaticana (*Studia Anselmiana* XX)
1957 *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf (tr. it. *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Florența, Sansoni, 1983)
1981 „The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth", în *Mittellateinisches Jahrbuch* 16

LE GOFF, J.
1964 *La civilization de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud (tr. it. *La civiltà dell'Occidente medievale*, Florența, Sansoni, 1969 și Torino, Einaudi,1981)

LORETI, I.
1979 „Simbolica dei numeri nella «Expositio Psalmorum» di Cassiodoro", în *Vetera Christianorum* 16

LOVEJOY, A. O.
1936 *The Great Chain of Being*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966)

LUTZ, E.
1913 „Die Ästhetik Bonaventuras", în *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster

MACCAGNOLO, E.
1980 „Introduzione" a *Il divino e il megacosmo*. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, Milano, Rusconi

MÂLE, E.
1931 *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris, Colin (ed. a 7-a)
1941 *L'art religieux du XII^e siècle*, Paris, Colin (ed. a 4-a)
1947 „Le portail de Senlis", în *Arts et artistes du Moyen Âge*, Paris, Colin

MANDONNET, P.
1928 „Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin", în *Revue Thomiste* 23

MANFERDINI, T.
1969 *L'estetica religiosa in S. Agostino*, Bologna, Zanichelli

MARC, A.
1951 „Métaphysique du Beau", in *Revue Thomiste* LIX, vol. 51

MARITAIN, J.
1921 *Art et Scolastique*, Paris, Art Catholique (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1980)

1953 *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1958)

MARMO, C.
1981-82 „Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto", în *Annali di discipline filosofiche* 3

MARROU, H. I.
1958 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard (ed. a 4-a) (tr. it. *S. Agostino e la fine della cultura antica*, Milano, Jaca Book, 1987)

MASSERA, G.
1976 *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo*, Parma, Studium Parmense

McEVOY, J.
1979 „The Metaphysics of Light in the Middle Ages", în *Philosophical Studies* (Dublin) 26

McINERNY, R. M.
1961 *The Logic of Analogy. An Interpretation of S. Thomas*, Haga, M. Nijhoff

McKEON, R.
1952 „Rhetoric in the Middle Ages", „Poetry and Philosophy in the Twelfth Century", în Crane 1952

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.
1883 *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Perez Dubrull

MEYVAERT, P.
1979 „The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations Prompted by a Recent Book", în *Revue Bénédictine* 89

MIELE, F.
1965 *Teoria e storia dell'estetica*, Milano, Mursia

MINUTO, F.
1952 „Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore", în *Aevum* 26

MONTANO, R.
1952 „Estetica medioevale", în *Delta*, n. s., 1
1953 „Introduzione ad un'estetica del Medioevo", în *Delta*, n. s., 5
1954 „L'estetica nel pensiero cristiano", în *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, Milano, Marzorati
1964 „L'estetica del Rinascimento e del Barocco", în *Grande Antologia Filosofica*, vol. XI, Milano, Marzorati

MORTET, V.
1911-29 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, Picard

MULLER, W.
1926 *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlin

MUMFORD, L.
1944 *The Condition of Man*, New York, Harcourt (tr. it. *La condizione dell'uomo*, Milano, Comunità, 1957)

MURPHY, J. J.
1974 *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press (tr. it. ed. de V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983)

NARDI, B.
1942 *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza (ed. nouă 1985)
1950 „Studi di storia della filosofia medievale", în Antoni - Mattioli, I, 1950
NORDENFALK, C.
1957 „L'enluminure", în *Le haut moyen âge*, Skira
OBERTELLO, L.
1967 „Motivi dell'estetica di Boezio", în *Rivista di Estetica* 12
1979 „Introduzione" a Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, Milano, Rusconi
PANOFSKY, E.
1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Florența, La Nuova Italia, 1952)
1946 *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Edited, translated and annotated, Princeton, Princeton Univ. Press (ed. a 2-a, 1973)
1955 *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday (tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1926)
1957 *Gothic Architecture and Scholasticism*, Londra, Thames
PARÉ, G.
1947 *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le „Roman de la Rose"*, Montréal, Le Centre de Psychologie et Pédagogie
PARÉ, G. – BRUNET, O. – TREMBLAY, P.
1933 *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, Vrin-Inst. Études Médiévales
PÉPIN, J.
1958 *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Montaigne
1970 *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Inst. d'Études Médiévales-Vrin (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969)
PHELAN, G. B.
1967 „The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas", în *Selected Papers*, Toronto, Pont. Inst. of. Med. Stud.
PICCARD-PARRA, C.
1943 *Guillaume de Conches et le „Dragmaticon Philosophiae"*, Nogent-le-Rotrou, École Nat. des Chartres (teză)
PLEBE, A.
1965 *Estetica*, Florența, Sansoni
POUILLON, H.
1939 „Le premier traité des propriétés transcendantales", în *Revue Néoscolastique de Philosophie* 41
1946 „La beauté, propriété transcendantale chez les Scolatiques (1220-1270)", în *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 15
RANDI, E.
1986 *Il sovrano e l'orologiaio*, Florența, La Nuova Italia

RAYNAUD DE LAGE, G.
1951 *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Paris-Montréal
RÉAU, L.
1951 „L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval", în *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Paris, P.U.F.
1955 *Iconographie de l'art chrétien. Introduction*, Paris, P. U. F.
RICHÉ, P.
1972 „Trésors et collections d'aristocrates laiques carolingiens", în *Cahiers archéologiques* 22 (acum și în *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Âge*, Londra, Variorum Reprints, 1981)
RIEDL, C. C.
1942 *Grosseteste on Light*, Milwaukee
RIEGL, A.
1901 *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerei (tr. it. *Arte tardoromana*, Torino, Einaudi, 1959)
RIGGI, C.
1970 „Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica", în *Salesianum* 32
RODRIGUEZ, M. T.
1957 „Aspectos de estética carolingia", în *Revista portuguesa de filosofia* 2
ROLAND-GOSSELIN, M. D.
1930 „Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", în *Philosophia perennis*, Regensburg, Habbel
ROSSI, P.
1986 „Introduzione" a Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*. Opuscoli filosofici e scientifici, Milano, Rusconi
ROSTAGNI, A.
1955 „Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi", în *Scritti minori. Aesthetica*, Torino, Bottega d'Erasmo
ROUGEMONT, D. DE
1939 *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon (tr. it. *L'amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977)
RUELLO, F.
1959 „La *Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand", în *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 34
SAINTSBURY, G.
1902 *History of Criticism*, Londra
SANTINELLO, G.
1958 *Il pensiero estetico di Niccolò Cusano*, Padova, Liviana
SCHLOSSER-MAGNINO, J.
1924 *Die Kunstliteratur*, Viena, Schroll (tr. it. *La letteratura artistica*, Florența, La Nuova Italia, 1935)

SCHOLEM, G.
1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, Rhein-Verlag (tr. it. *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980)
1974 *Kabbalah*, Jerusalem, Keter Publ. House (tr. it. *La Cabala*, Roma, Ed. Mediterranee, 1982)
SIMONELLI, M.
1967 „Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese", în ***, *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua
SIMSON, O. VON
1953 „Wirkungen des christlischen Platonismus auf die Entstehung der Gothik", în Koch, J. (ed.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, Leyda, Brill
1956 *The Gothic Cathedral*, New York, Pantheon (ed. a 2-a, 1962)
SINGER, C.
1917 *Studies in History and Method of Science*, Oxford
SINGLETON, C.
1958 *Journey to Beatrice*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *Viaggio a Beatrice*, Bologna, Il Mulino)
SPAMER, A.
1912 *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts*, Jena
SPARGO, E. J. M.
1953 *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure*, Louvain-Paderborn, Nauvelaerts-Schöningh
SVOBODA, K.
1927 *L'esthétique de St. Augustin et sese sources*, Paris-Brno, Les Belles Lettres
TATARKIEWICZ, L.
1979 *Storia dell'estetica*, vol. II, *L'estetica medievale* (tr. it. ed. de G. Cavaglià, Torino. Einaudi)
TAYLOR, F. H.
1954 *The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little-Bowne & Co. (tr. it. *Artisti, principi e mercanti*, Torino, Einaudi, 1954)
TAYLOR, H. O.
1925 *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, 2 vol. Londra (ed. a 2-a)
TEA, E.
1927 „Witelo, prospettico del XIII secolo", în *L'arte* 30
THORNDIKE, L.
1923 *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vol., New York, Columbia Univ. Press
TODOROV, T.
1977 *Théorie du symbole*, Paris, Seuil (tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984)

1978 *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil (tr. it. *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986)
TSCHOLL, J.
1967 *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Heverlee-Leuven, Augustijns Historisch Instituut
VANNI ROVIGHI, S.
1981 *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Roma-Bari, Laterza (ed. a 2-a cu bibliografie actualizată)
VASOLI, C. (ed.)
1971 *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici*, Bari, Laterza

VOSSLER, K.
1906 *Die gottliche Komödie*, Heidelberg (tr. it. *La divina Commedia*, Bari, Laterza, 1983)
WAGNER, D. L.
1983 *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana Univ. Press
WALLACH, L.
1977 „Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orléans Alleged Authorship", în *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age*, Ithaca-Londra, Cornell Univ. Press
YATES, F.
1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londra, Routledge (tr. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1981, ed. a 3-a)
ZAGANELLI, G.
1985 „La Terra Santa e i miti dell'Asia", în ***, *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente*, Milano, Electa
ZAMBON, F.
1974 „Introduzione" a *Il Bestiario di Cambridge*, Milano, F. M. Ricci
1975 (ed.) *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi
ZIMMERMANN, R.
1858 *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*, Viena
ZUMTHOR, P.
1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973)
1975 *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil
1978 *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil
1980 *Parler du Moyen Âge*, Paris Minuit (tr. it. *Leggere il medio evo*, Bologna, Il Mulino, 1981)

CUPRINS

I. INTRODUCERE 5

II. SENSIBILITATEA ESTETICĂ MEDIEVALĂ ... 11
1. Preocupările estetice ale medievalilor 11
2. Misticii 13
3. Pasiunea de colecționar 21
4. Utilul și frumosul 25

III. FRUMOSUL TRANSCENDENTAL 27
1. Viziunea estetică asupra universului 27
2. Transcendentalele. Filip Cancelarul 30
3. Comentariile la Pseudo-Dionisie 31
4. Guillaume d'Auvergne și Robert Grosseteste ... 33
5. „Summa fratris Alexandri" și Sfântul Bonaventura 34
6. Albertus Magnus 36

IV. ESTETICILE PROPORȚIEI 40
1. Tradiția clasică 40
2. Estetica muzicală 41
3. Școala din Chartres 45
4. „Homo quadratus" 47
5. Proporția ca normă artistică 49

V. ESTETICILE LUMINII 56
1. Gustul culorii și al luminii 56
2. Optică și perspectivă 60
3. Metafizica luminii: Grosseteste 61
4. Sfântul Bonaventura 63

VI. SIMBOL ȘI ALEGORIE 66
1. Universul simbolic 66

2. Indistincția între simbolism și alegorism 71
3. Pansemioza metafizică 73
4. Alegorismul biblic 77
5. Alegorismul enciclopedic 81
6. Alegorismul universal 85
7. Alegorismul artistic 88
8. Toma d'Aquino și lichidarea universului alegoric 91

VII. PSIHOLOGIA ȘI GNOSEOLOGIA VIZIUNII ESTETICE 97
1. Subiect și obiect 97
2. Emoția estetică 98
3. Psihologia percepției vizuale 100
4. Viziunea estetică la Toma d'Aquino 103

VIII. TOMA D'AQUINO ȘI ESTETICA ORGANISMULUI 107
1. Forma și substanța 107
2. „Proportio" și „integritas" 109
3. „Claritas" 115

IX. DEZVOLTĂRI ȘI CRIZE ALE UNEI ESTETICI A ORGANISMULUI 118
1. Ulrich din Strasbourg, Sfântul Bonaventura și Lullus 118
2. Duns Scotus, Ockham și individul 120
3. Misticii germani 124

X. TEORII ALE ARTEI 126
1. Teoria despre „ars" 126
2. Ontologia formei artistice 129
3. Arte liberale și arte servile 131
4. Artele frumoase 133
5. Poeticile 137

XI. INVENȚIA ARTISTICĂ ȘI DEMNITATEA ARTISTULUI 140
1. „Infima doctrina" 140
2. Poetul „theologus" 141
3. Ideea exemplară 143
4. Intuiție și sentiment 147
5. Noua demnitate a artistului 150
6. Dante și noua concepție despre poet 152

XII. DUPĂ SCOLASTICĂ 160
1. Dualismul practic medieval 160
2. Structurile gândirii medievale 162
3. Estetica lui Nicolaus Cusanus 167
4. Ermetismul neoplatonic 172
5. Astrologie vs providență 178
6. Simpatie vs „proportio" 179
7. Talisman vs rugăciune 183
8. Estetica văzută ca normă de viață 185
9. Artistul și noua interpretare a textelor și a lumii... 187
10. Concluzii 189

SURSE BIBLIOGRAFICE 193